

ثقافة التكريم بين الواقع والمجاملة

بقلم: سليمان الحزامي *

التكريم حالة وجدانية اجتماعية، يتوق إليها الإنسان ويتمناها.. والتكريم يأخذ أشكالاً متعددة، تبدأ بالثناء اللفظي، وبإهداء الزهور وبتقديم الجوائز العينية والنقدية، والتكريم في الثقافة العربية عادة ما يكون بعد الوفاة، فيتم إطلاق اسم ما على أحد الميادين أو أحد الشوارع من باب التكريم لهذا العالم أو ذاك الأديب، ومن خلال المسابقات، تمنح الجوائز أيضاً من باب الفوز بالجائزة ويغلفون كلمة الفوز بإطار جميل تحت اسم التكريم ولعل من أبرز الجوائز العالمية لتكريم أعلام العالم في فنون الثقافة والعلوم والآداب جائزة نوبل والتي تعتبر من أرفع الجوائز العالمية مادياً ومعنوياً.

ودخلت الدول العربية ميدان الجوائز العينية والمادية في ميادين متعددة، في الأدب والعلوم، والطب والثقافة بشكل عام.. والجوائز العربية مؤطرة بإطار من الإقليمية المحدودة وأحياناً الضيقة، فهناك جوائز تمنح لأبناء البلد الواحد فقط أو في ميدان واحد فقط كالطب أو الشعر أو القصة إلى آخره، لكن جائزة نوبل هي من أوسع الجوائز انتشاراً ورفعة في العالم، وهناك جوائز لها سمعة عالمية تمنحها بعض الدول كما هو في المملكة المتحدة، أو فرنسا، لكنها لا ترقى إلى مستوى جائزة نوبل، وكذلك في الوطن العربي هناك جوائز أيضاً تمنح لأبناء الوطن العربي أو لمن يتكلم اللغة العربية ويقدم أبحاثاً ودراسات باللغة العربية، ومن أبرز هذه المؤسسات .. مؤسسة الكويت للتقدم العلمي والتي تعتبر جائزتها مادياً جائزة رفيعة المستوى، كما هي جائزة لها سمعة عالمية الآن، وأتمنى أن يتسع الإطار لهذه الجائزة لتمنح لجميع الجنسيات دون تحديد جنسية ما،

ولجميع اللغات دون تحديد اللغة العربية فحسب.. وذلك حتى تأخذ هذه الجائزة صداها العالمي بين دول العالم كما هي الحال مع جائزة الملك فيصل في المملكة العربية السعودية.. والتي هي فعلاً تعتبر جائزة نوبل العربية ..

لكن نجد أن أسلوب منح الجائزة في الدول العربية لا يخضع لميزان العدالة العلمية أو المعرفية وإنما يخضع لمعايير أخرى، لعل من أبرزها أسماء من تعطى لهم الجوائز .. فأنت تفاجأ في الجوائز التي تمنح على مستوى الدول العربية في مصر مثلاً أو الكويت .. أو لبنان أو غيرها من الدول العربية لأبناء البلد فقط، وهذا أمر مشروع ومحمود من باب المنافسة والتنافس لكن المحزن في الموضوع أن البعض يحصل عليها دون أن يكون لديه إنتاج علمي أو أدبي يستحق هذه الجائزة، بل إن حصل على هذه الجوائز .. حصل عليها لمجرد أنه اسم علم في المجتمع .. وعندما تبحث خلف هذا الاسم ماذا قدم لهذا المجتمع تجد أنه لم يقدم شيئاً، إلا أنه شخص معروف أو ينتمي إلى فئة ما في هذا المجتمع أو ذاك.. بمعنى آخر إن الجائزة تعطى له أو لها .. لأنها أو لأنه ينتمي إلى هذه الأسرة أو تلك العشيرة .. دون المحاولة في البحث عن الإنتاج الذي قدمه أو عن الخدمة التي قدمها للفكر الإنساني حتى ولو كان محلياً، وهنا الطامة الكبرى..

فهل نحن نكرم الإنسان لاسمه أو نكرم الإنسان لفعله أو نكرم الإنسان لإنتاجه، ثلاث شعب علينا أن نختار إحداها ليكون مرجعاً لنا في تقديم هذه الجائزة أو تلك، فالاسم لا يعني شيئاً والفعل مسألة تقديرية، بمعنى أن هناك أفعالاً تستحق التكريم وهناك أفعال لا تصل إلى مستوى التكريم وهذا الكلام ينطبق أيضاً على الإنتاج الأدبي أو العلمي، فنحن نجد في فلسفة التكريم في الوطن العربي أن أحدهم قدم عملاً ما وتوقف عن الإنتاج أو عن الكتابة لمدة ثلاثة أو أربعة عقود وبعدها يُعطى جائزة من أرفع الجوائز.. وكان هذا الإنسان قد مات وبعث من جديد وتذكره القائلون فقرروا منحه تلك الجائزة دون النظر في التطور الذي حدث في العلوم الإنسانية وفي الكتابة

قبل خمسين عاماً أو ثلاثين عاماً، فالرؤية في التقييم اختلفت، لكن فلسفة التكريم في الوطن العربي لا تخضع لمعايير الزمن والتطور وإنما متمسكة بمعايير العلاقة الشخصية والموروث حتى وإن كان أمره يزيد عن نصف قرن، وكأن الأجيال الجديدة لا تستحق أن تمنح هذه الجوائز، فإنها بعيدة عن ذلك الجيل، مع العلم إنها قريبة من روح الزمن، وهنا نجد أننا نقف في مفترق الطريق بين الحداثة والتقليدية فأيهما يستحق التكريم فلو ذهبنا إلى التقليدية فمن الواجب علينا أن نقوم بتكريم الرازي وابن الهيثم، وغيرهما .. وعلينا أن نكرم فهد العسكر وصقر الشبيب، وأن نبحث في الأسماء التي طواها التاريخ ونترك الأسماء التي تعيش بيننا.. ففلسفة التكريم الخاطئة في الوطن العربي ما تزال تعمل على تكريم أسماء توقف إنتاجها منذ عشرات السنين، والآن نفضوا عنها الغبار وأخذوا يقومون بتلميعها حتى تحصل على هذه الجائزة أو تلك والجيل الذي ما زال ينتج وما زال يقدم لا يلتفتون إليه.

إن معايير منح الجائزة إذا خضعت للأهواء الشخصية، فهي طامة كبرى وفي هذه الحالة، هي نوع من الرشوة والاعتذار عن النسيان وليست جائزة تقدم وابتكار. ونكتشف من خلال هذه المعايير الخاطئة أن فلسفة التكريم خرجت عن خطها الرسمي أو خطها الأساسي وهذه النظرة لا نجدها في بلد عربي ما، ولكن مع الأسف الشديد تكاد أن تغطي مساحة كبيرة من الوطن العربي دون الدخول في أسماء تلك الدول.. وهنا أتساءل على من يقع الخطأ. هل هي لجان الاختيار التي لا تفقه في دروب المسابقات وإنما تعمل على البحث في الأسماء اللامعة في المجتمع.. وهل التكريم هو الأسماء اللامعة أم الأسماء المنتجة.. هل التكريم لفلان التاجر أو رجل الأعمال أو الذي ينتمي لتلك العائلة أو تلك العشيرة أم هو للشاعر العلم.. أو الكاتب المرموق أو صاحب الفكر المستنير هذه الإشكالية لو استطعنا أن نتخلص منها في الوطن العربي لأصبح لدينا جيل من العلماء والأدباء وهذا هو ما يجعل الغرب يتفوق علينا في هذا المجال، فالمسابقات في

الدول الغربية تخضع كما الجوائز للإبداع وليس للأسماء، فالعمل يعلن عن نفسه وليس الكاتب، لهذا السبب نجد أن كتاب في الرواية وفي الشعر وفي المسرح أسماء جديدة تلمع وتفوز بجوائز في دول أوروبا وأمريكا ليس لأنها تنتمي إلى تلك العائلة أو تلك العشيرة، ولكن لأنها أنتجت عملاً يستحق تلك الجائزة، فالعمل هو الذي يرفع صاحبه إلى المراتب العليا والحصول على الجوائز وليس الشخص.. أذكر في هذه المناسبة أن أحدهم في إحدى الدول العربية كتب له ديوان شعر ونسبه إلى نفسه وفاز بجائزة من جوائز الدولة التقديرية في الدول العربية وعندما طلب منه أن يلقي قصيدة من ديوانه لم يستطع أن يقرأها قراءة صحيحة لأن الديوان كتب له ولأن الجائزة منحت له.. لأنه اسم مرموق ومعروف في ميدان من ميادين التجارة.. وقالوا أنه أبدع في ديوانه وبالمناسبة، وعلى حسب علم الكاتب، فإن هذا الديوان هو اليتيم، بمعنى أن هذا الشاعر الفذ الذي حصل على جائزة تلك الدولة لم يكتب قصيدة واحدة بعد ذلك الديوان أو بعبارة أخرى لم يكتب له شيء.. الرجل اكتفى بلقب الشاعر من خلال ديوان واحد والحصول على جائزة تلك الدولة.. والأمثلة كثيرة وخاصة في ميادين القصة والأدب بشكل عام <http://Archivebe>

إن العدالة مطلوبة في كل شيء والغش مرفوض في جميع الأمور وكما تقول القاعدة الإسلامية «من غشنا فليس منا».. وهذه قاعدة واضحة كالشمس ولكن القائمين على هذه الجوائز يدسون رؤوسهم في الرمال كالنعام ويبحثون عن الأسماء اللامعة دون الإنتاج أو حتى لو كان إنتاجاً دون المستوى.. بينما اللامعون من الكتاب في إنتاجهم الأدبي والعلمي نجدهم أبعد ما يكونون عن نيل هذه الجوائز، لماذا؟ لأنها نظيفة وبعيدة عن الغش وهنا نتساءل؟ مسؤولية من ما يحدث.. هل هي مسؤولية المؤسسات الثقافية أم هي مسؤولية المجتمع أم هي مسؤولية الدولة.. وأنا هنا أترك هذا التساؤل مطروحاً دون أن أذهب لأشخاص، أين توجد هذه العلة، ولكنني أنظر إليها إنها موجودة كثيراً مع الأسف الشديد في بلاد الوطن العربي..

ولدينا شباب يستحق التشجيع، ولكنه يحتاج إلى الفرص، لكن النظرة بميزانين متضاربين تجعلنا بعيدين عن الحقيقة، فإلى أن نصل إلى تلك الحقيقة علينا أن نضع العدالة أمام أعيننا..

ولتأكيد ذلك فمن حق، الأدباء في الكويت كمبدعين أن يتحدثوا علانية وليس همساً عن تكريم المبدع الكويتي ونحن هنا في البيان نعمل على قدر الجهد بتقديم فقرات مختصرة جداً نعمل على تكريم هذه الشخصية أو تلك من خلال تزيين مجلة البيان الناطقة باسم الأدباء في الكويت بصورة غلاف تحمل عنواناً لهذا الأديب أو ذلك الشاعر، ومن هنا فقد وجدنا في هذا العدد ونحن نعيش أشهر الربيع أن نضع صورة شاعر الحب وشاعر الربيع يعقوب عبد العزيز الرشيد غلافاً للبيان لهذا الشهر، والشاعر يعقوب الرشيد أديب مخضرم وسفير دبلوماسي استطاع أن يجمع بين الإبداع الشعري والاحتراف السياسي، وكان أول سفير بدولة الكويت في الهند بعد الاستقلال مباشرة، وقد ترك يعقوب الرشيد أثراً مكتوبة شعراً ونثراً وقصة وحواراً تعطي المتلقي انطباعاً أنه أمام شخصية تستحق التقدير العملي والتأكيد على أصالة هذا الوطن وأبنائه..

يعقوب عبد العزيز الرشيد شاعر مرهف الحس ومواطن راق جداً في تعامله مع وطنه وأبناء وطنه، ونحن هنا في البيان عندما نضع صورة يعقوب الرشيد غلافاً لهذا العدد فنحن نعطيه جزءاً بسيطاً من التكريم وعلى قدر الكرام تأتي المكارم.

وإذا كان لابد من كلمة أختتم بها افتتاحية هذا العدد فإنني أكتب بقلب يشكو الألم .. ألم الفراق ويتمنى الرحمة .. رحمة الغفران.. الفراق للسيدة الفاضلة والأخت الكريمة/ غنيمة فهد المرزوق رئيسة تحرير مجلة أسرتي الاجتماعية التي فارقتنا وفارقت الحياة قبل طباعة هذا العدد بأيام قليلة وأدعو لها بالغفران والرحمة وهي أمام الرحمن الرحيم عز وجل، فغنيمة لها جانب إنساني وضاء ولامع يعرف به القاصي قبل الداني، فهي امرأة ذات يد طولى في أعمال الخير والتبرع للمحتاجين وإنشاء البيوت والمزارع وحضر الآبار،

والقائمة تطول، وسوف نعمل في البيان على إصدار عدد خاص لهذه السيدة الكريمة القلم والمنبت والمنشأ، غنيمه فهد المرزوق امرأة يقف لها الرجال احتراماً وتقديراً لقلمها الجريء ولآرائها الاجتماعية البناءة فهي مع التقدم الحضاري مع الأخذ بالاعتبار المحافظة على قيم الدين والمجتمع، فمجلة أسرتي كانت مجلة تدخل معظم البيوت العربية دون أن يكون فيها مساس أو جرح كرامات أو أسلوب لا يقرأ. تركت غنيمه المرزوق أثراً لا يمحي في الصحافة الكويتية كونها أول رئيسة تحرير لمجلة نسائية اجتماعية متخصصة. ومهما كتبت أو ذكرت فلمعرفتي الشخصية بالمرحومة فإنني أستطيع أن أقول وبكل صراحة أنني لن أعطيها حقها فأسأل الله لها الرحمة والعفو والمغفرة.



رئيس التحرير

ملف البيان

يعقوب الرشيد * دبلوماسي القصيدة

- شاعر ودبلوماسي.
- ولد الشاعر يعقوب الرشيد في الكويت ١٩٢٨/٥/٩.
- والده الشيخ عبدالعزيز الرشيد مؤرخ الكويت الأول، مؤسس مجلة الكويت عام ١٩٢٨، التي تعتبر أول مجلة تصدر في الخليج.
- درس في الكويت وفي الجامعة الأمريكية، وكورسات في الباكستان وفي إنجلترا.
- عمل في الصحافة مديراً لتحرير مجلة الكويت ١٩٥٠، وسكرتيراً لتحرير جريدة الشعب عام ١٩٥٨، والتي كان رئيس تحريرها الأستاذ خالد خلف، وهي من صحف الخمسينات.
- في عام ١٩٥٩ رأس تحرير مجلة الشرطة.
- عمل في التدريس وعين نائباً لمدير الإذاعة الكويتية.
- عمل مديراً للمراسيم بوزارة الخارجية بعد الاستقلال ١٩٦١. ثم عين سفيراً في الهند وباكستان والأردن وتركيا وراؤول.
- حصل على الكثير من الأوسمة والجوائز وشهادات التقدير منها: وسام الكوكب من الدرجة الثانية، ووسام الاستقلال من الدرجة الأولى من المملكة الأردنية الهاشمية، كرم من قبل المنتدى الأدبي في (عالية) بلبنان من الشاعرة أنصاف معضاد عام ١٩٩٣، حصل على جائزة تكريم من قبل جمعية الصحفيين الكويتية، وشهادة تقدير من وزارة التربية والتعليم، وشهادات أخرى من معاهد جامعة الكويت.
- شارك في الكثير من المؤتمرات والمحاضرات والأمسيات الشعرية داخل وخارج الكويت.
- قررت بعض قصائده على طلبة جامعة الكويت، وطلبة الثانوية والمتوسطة.
- عضو رابطة الأدباء في الكويت، وفي مجلس الإدارة عام ٩٣-٩٤، ٩٥-١٩٩٦. عضو اللجنة الثقافية لرابطة الأدباء.
- عضو جمعية الصحفيين الكويتية.
- نائب رئيس مجلس إدارة المشروعات السياحية.

* عن الموقع الإلكتروني لمكتبة البابطين المركزية للشعر العربي.

دواوينه الشعرية

١ - (سواقي الحب) صدر عام ١٩٧٤ في بيروت.

٢ - (دروب العمر) صدر عام ١٩٨٠ في بيروت.

٣ - (غنيت في ألي) صدر عام ١٩٩١ في بيروت.

٤ - (الكويت وغدر الجار) صدر عام ١٩٩١ في بيروت.

مؤلفاته الأدبية

- كتاب (الكويت في ميزان الحقيقة والتاريخ) صدر عام ١٩٦٣ .

- (الصيد في أدغال الهند) صدر عام ١٩٩٥ .

له كتب معدة للطبع منها: أمتع وأوجع الذكريات، مجموعة مقالات، قصص وشعر من الأدب العربي.

يقول الشاعر يعقوب الرشيد: في بداية حياتي الشعرية تأثرت بأشين من الشعراء، الشاعر (فهد العسكر)، وأستاذنا الكبير الشاعر (عمر أبو ريشة)، والذي أقول مفاخرًا بأنه كان أستاذي وزميلي عندما كان سفيرًا لسورية في الهند، وأنا كذلك كنت سفيرًا للكويت في الهند

عن أشعاره يقول الأستاذ حافظ محفوظ: (يعقوب الرشيد شخصية كويتية تجمع بين الدبلوماسية والشعر والحب والسياسة، ولعل خير ما يقال عن شعر يعقوب الرشيد إنه ترجمة صادقة لنفسه،

ومرآة حية تعكس قلبه وعقله، وهذا هو شأن الشعر عمومًا، والرشيد لم يذكر هذا المبدأ، بل عايشه بشفاافية وعفوية دون تعقيد، فكان لسانه إذاعة قلبه، وقلمه الصوت الناطق باسمه، وجاءت قصائده رقيقة ذات نزعة إنسانية وسمات عربية خالصة، وبحس قومي عميق بقضايا أمته ومشاكلها.

تمتاز أشعاره بالعدوية ودقة اللغة، الى جانب المشاعر الوجدانية المرهفة التي يمتاز بها قاموسه الشعري، إنها فيض من الغناء، والإحساس الصادق، والتعبير الفني، والصور الجميلة، التي تجعل العاطفة الإنسانية السامية ذات الأسلوب السلس.

يعقوب الرشيد من الرواد الذين شاركوا في تأصيل حركة الشعر في الكويت، هو شاعر ممتلئ بالحب، جعل من قصائده أغنيات صادقة تتغنى بالوطن الكويت، وبالحياة والوجد والقيم والحب والمرأة وكل ما في الوجد.

إنه شاعر الفرح والحب والجمال، والحياة الزاخرة بالصدقات والعلاقات الدبلوماسية الرفيعة المستوى.

يقول في قصيدة (سواقي الحب) التي تحمل اسم ديوانه الأول، وتتضمن نغمات من الحب والفراق والشوق واللوعة:

تثائب الحب أم جفت سواقيه
أم أننا لم نعد نحيا أغانيه؟
كأننا في عباب زأخر أبدا

فنحن على العهد الذي كان بيننا
سنخلق فجرا للكويت ونعمل
على رفع مجد طاف بالنجم موكبا
واسم تعالى فوقه يتنقل
فشكرا لأهلي في الخليج فإنهم
منارة عز للكرام ومعدل

فعزي من عز الخليج ومجده
واهلي إن جار الزمان يعولوا

ويقول متغنيا بالكويت، كويت الفدا
والصمود والتحدي والأمل:
كويت الفدا كويت الأمل

سموت لخلد حللت المقل
خلقت السناء فشع السنا
وطوف مجدك حتى زحل

تخطيت دوما عوادي العدا
وأعليت مجدا رعاه الاول
سنفديك بالروح لا نرتضي

تدنس أرضك مهما حصل
نخوض الغمار برفع البنود
لنعلي الجباه ونعلي الشعل

لم نعرف اليم حتى في شواطيه
قد تاه منا على الأنواء زورقنا
وضاع مجدافنا يا فتني فيه
هذا الضراق الذي عانيت لوعته
لم يخمد الشوق بل أمسى يرويه

بعد المحنة التي تعرضت لها الكويت
في الثاني من أغسطس ١٩٩٠،
صدر للشاعر يعقوب الرشيد
ديوانان (غنيت في ألمي) و(الكويت
وغدر الجار)، فيهما الكثير من
القصائد المشحونة بالدلالات
الوطنية، والقيم النضالية والتصدي
والاحتجاج والرفض للاعتداء على
الوطن، والحث للدفاع عن الكويت،
كويت الحب والسلام والعروبة
والإسلام.

يقول في قصيدة من ديوان (غنيت
في ألمي)، يبعث من خلالها الهمم
والأمل نحو المجد الجميل للكويت،
ثم يقدم الشكر والعرفان والوفاء
لمواقف أهل الخليج الخالدة تجاه
أهل بلده في محنتهم:

ملف البيان مقالات

الشاعر يعقوب الرشيد ..وغابت الابتسامة

بقلم : عبد الله خلف *

فقد أدباء الكويت الشاعر والدبلوماسي الأستاذ يعقوب عبد العزيز الرشيد، في ٢٦ يونيو ٢٠٠٧ بعد أن عاش حياة حافلة بالعطاء الثقافي في مجالات متعددة في التدريس ، والصحافة، والإذاعة، والسلك الدبلوماسي . واكب المسيرة الدبلوماسية مديرا للمراسم في وزارة الخارجية سنة ١٩٦١.. ثم سفيراً لدولة الكويت في دول عديدة .. ثم تفرغ للأدب بعد تقاعده وجمع باقات أشعاره في عديد من الدواوين .. بجانب الشعر كان له «الكويت في ميزان الحقيقة والتاريخ» ١٩٦٣، «الصيد في أدغال الهند» ١٩٩٥.

كرم اتحاد الكتاب العرب مجموعة من المميزين من الأدباء والشعراء والكتاب الذين كانت لهم إبداعات خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وذلك في احتفالية كبرى في دمشق وكانت رابطة الأدباء في الكويت قد رشحت الأستاذ يعقوب الرشيد ليكون ضمن هذه النخبة وذلك في الفترة من ١٦/٩/ إلى ١٨/٩/٢٠٠٤م.

رافقته أنا في هذه الرحلة بصفتي الأمين العام لرابطة الأدباء.. قلد الشاعر يعقوب عبد العزيز الرشيد وشاحاً ومنح هدية تذكارية تحمل اسم اتحاد الكتاب والأدباء العرب برعاية فخامة السيد رئيس الجمهورية العربية السورية بشار الأسد . وعندما استدعي على منصة التكريم قدم الدكتور علي عقله عرساً نبذة عن سيرته خلال الفترة الزمنية في العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين في الحياة الأدبية والدبلوماسية..

وألقي الرشيد نماذج من قصائده الوطنية وما قاله في العروبة عامة ولبنان ودمشق خاصة. وقال في قرينته الأستاذة نفيعة الزويد التي رافقته في

* كاتب من الكويت.

«لجبه فكسر ثبجه» والثبج ما بين
الكاهل إلى الظهر وعندما يحمل
الإنسان أوزارا نفسية أو مادية فإنه
يشعر بالآلام تعصف بثبجه.
قال الشاعر يعقوب الرشيد:

يا ليل رفقا إنني في حيرة
كيف الخلاص وأين أين عنائي
قد ضاع مني فوق أثباج النوى
وتبددت في اليم كل سنائي
ولقد تولى الشاعر مسيرته
الدبلوماسية في زمن المغفور له
الشيخ عبد الله السالم الصباح
ومن الأوجاع التي داهمته رحيل
هذا الرمز الوطني..

تعب النداء على فمي
فغضضت طرفي في اكتئاب
وعرفت كيف الدمعة الخرساء
تختصر الجواب
نزول العظيم عن الجواد
ورد للسيف القرباب
إن غبت عني إن طيفك
ليس يدركه غياب

وجاءت صدمة الغدر في نفس
الشاعر عند الغزو واحتلال البلاد
من جيش كنا قد عقدنا عليه الأمل
أن يطهر الأراضي العربية المغتصبة
في فلسطين ، وكانت فاجعة الغدر:

هذه الرحلة بعض الأبيات الشعرية
مازحها وهو على المنصة بأبيات من
المداعبة صفق لها الجمهور، حملت
معه باقة الورد والهدية التذكارية
وكان في كامل نشاطه الجسماني
والذهني .. لقد ارتبط مع الشاعر
العربي السوري عمر أبي ريشة
ب صداقة وزمالة دبلوماسية في
الهند كما ارتبط معه بنسب وثق
بينهما علاقة الحب حيث تزوج أحد
أبناء عمر بابنة يعقوب الرشيد..
وكانت بينهما مجادلات وسجلات
شعرية وإخوانيات أدبية ، لا أعرف
إن حافظ عليها ضمن أوراقه..

تولت الأستاذة نفيعة الزويد
ترتيب بعض أوراقه من نثر وشعر
وأصدرتها في كتابين ، الأول ديوان
شعر بعنوان «همسات السبعين»
صدر في فبراير ٢٠٠٦ والثاني قد
حوى النثر والشعر وجاء بعنوان «
أمتع وأوجع الذكريات» في نفس ذلك
التاريخ.. جاء في الكتاب محاسن
وأوزار العمر مع من صاحبهم في
أزمنة العمر المختلفة .

أما أعماله الشعرية فكانت في
: «سواقي الحب» ١٩٧٤، «دروب
العمر» ١٩٨٠، «غنيت في
ألمى» ١٩٩١، «الكويت وغدر
الجار» ١٩٩١. وله في «همسات
السبعين» قصيدة مؤثرة هي «أثباج
النوى» .. جاء في الأمثال العربية

قد هوى الصرح وعمّ الألم
فتعرت في ذرانا القمم
واستبدت ظلمة في ربنا
وتنامى في القلوب السأم

وتأتي للشاعر ظلمات الليل ثم
ثورته:

يا ليل قل لي هل مررت بربعها
أم هل مررت بحسن طرف أسر
أم هل سمعت غناءها بتناوح
أم هل عرفت نحيبها المتشاجر
أم هل رأيت ظلام فجر غائم
أم هل عبرت بحملها المتناثر

ومن هموم الأزمنة إلى قلب
الشعارات السياسية ، وإلى
الخيانات ، وابتعاد الأصدقاء إلى
وفاة أم البنين إلى تدهور لبنان في
حرب أهلية مجنونة ، ارتقى الشاعر
في ظلمات اليأس وحاصرته رقابة
أعاقبت مسيرته الحياتية ، فقد
فيها الابتسامة واعتزل الأصحاب
والرفاق وكأنه ارتد عن الرياض
الجميلة إلى نفق مظلم حاول البعض
أن يخرج من هذا النفق المظلم إلى
عالم الألحان والغناء واقتراهما
بالشعر والكلام الجميل فلم يخترق
أسوار الكآبة والأحزان التي تسربت
إلى أعماقه حتى اهتدى إلى رقيقة

تتم مع مسيرة الدرب . مدرسة
قامت بتسجيل وتوثيق رواد التعليم
في دولة الكويت وكان أحد من
استقطبتهم الشاعر يعقوب الرشيد
وعاش معها في حوار الوجدان
وتأقت نفسه ثانية للحياة وما بها
من نور وإشعاع فاقترن بها ليتوكلأ
عليها في الأعوام الأخيرة ولتعود
إليه الابتسامة:

يا ربيع الحب يا زهو المنى
جددي الأحلام والحب الأصيل
وتعالى نستقي شهد اللقا
وتعالى نعيم الدنيا هديل
علنا نسمو إلى روض الهنا
ونناجي روضة الدوح الجميل
يا نفخة الخير يا أزهار روضته
يا نبعة الحب في أرض الهوى العطر

وعاد الشاعر إلى الأحلام والأنغام
وأخذ يلاحق أطياف الجمال وباقات
الألوان ويرى رقيقة دربه فيها:

أضاء الصباح لطيف الجمال
فرحت أغني لدفع الغرام
ليزهر في ربنا برعم
يضوع بزهر الهنا والرهام
وكوني له قطرات الندى
كورد تعشقه فاستقام

يتذكره وتقلب له أوراقه وكان في عامه الأخير تتجمع فيه مشاعر الطفولة .. يتأمل الحياة ويشكو من أثقالها فيعود إلى مرجه ويزهو بها ويبيكه التذكر والتفكير ثم يبحث عن ابتسامته ، هكذا إلى أن ودع الحياة واستجاب لحكم الله سبحانه بنفس راضية مرضية .. رحم الله يعقوب عبد العزيز الرشيد .

رحم الله من غادرنا الى رحمة الله تعالى وعزأؤنا لأهله وذويه ، وأم عبد الله التي أتمت معه مشواره الأخير وكانت له خير معين ، وكنت أزوره بين آونة وأخرى فأجد عنده أبناء أو أحدا منهم فأتريه ليسعد بلقائهم فأعود إليه في يوم آخر وأجده يشي على زوجته كثيرا التي وقفت معه كل هذه المواقف ، وكان يطلب منها أن تقرأ له من كتاب



دراسات

تطور

غناء العصر الجاهلي

دراسة تاريخية

(٥-٤)

بقلم: د. يوسف الرشيد *

الجزء الرابع :

هذه دراسة حاول من خلالها الباحث أن يلقي الضوء على بدايات الغناء العربي ومراحل تطوره في العصر الجاهلي . حيث تبين من خلال هذه الدراسة أن الإنسان العربي في ذلك الزمن على مستوى جيد من الثقافة التي تناسب ذاك العصر .

غناء السناد :

في هذا النوع من الجنس الغناء لا نجد من يتحدثنا حول بداية ظهوره ، ولا نجد من يطلعنا على أول من تعامل أو غنى هذا النوع من الغناء . وهل هو مصطلح غنائي خاص بنوع معين من الغناء ؟ أم هو مصطلح عام يطلق على عدة أشكال من الغناء العربي ؟ مع أن المؤرخين العرب قد اجتهدوا في تسجيل دقائق الأمور وسجلوا أول من حدا وأول من غنى ، إلا أنهم وقفوا أمام هذا النوع من الغناء كما يقف الحائر فيما يقول ، مع أنهم وصفوا هذا الجنس من الغناء بشكل دقيق قد أدى إلى فهمه الفهم النظري . ومع ذلك فإن هذا الوصف الذي ذكره المؤرخون يوحي لنا بأن هذا الجنس من الغناء كامل المواصفات الفنية من حيث النغم والإيقاع علما بأن طبيعة ظهور أو ولادة الفنون الجديدة لا تأتي بشكل كامل دفعة واحدة ، بل تتكون بشكل متدرج وعلى مراحل . فأول المراحل هي وجود فكرة ما ، وثاني المراحل التعامل مع مادة الفكرة ، وثالث المراحل التطبيق العملي وإظهار المادة

* كاتب من الكويت.

الجديد وذلك من حيث الاستعارة من فنون أجنبية قائمة ، وثقافة أجنبية تختلف عن ثقافة المجتمع السائدة ، وغالباً ما يستوحى منها الفنان بعض عناصر عمله الفني ، أو أن يستنبط منها ما هو مناسب للمجتمع الذي يعيش فيه . فالفنون الدخيلة لها الأثر القوي في خلق فنون جديدة تختلف عن ما هو موجود في الأصل ، أو أن يدخل أو يضاف لما هو موجود بعض الإضافات التي تظهره بشكل جديد وثوب يميزه بالحدثة والتطور .

إن غناء جنس السناد الذي وصل إلى المؤرخين في مراحل الأخيرة من النضج الفني والذين وصفوه :

« الثقل ذو التراجيع ، الكثير النغمات والنبرات »

هذا الجنس من الغناء عندما ظهر ، لا بد وأن يكون قد مر بمراحل عديدة من الغريلة والتثقيح والحذف أو الإضافة ليصل إلى مرحلة الكمال التي وصفها المؤرخون ، ثم أنه قبل أن يكون متعدد الطرائق لابد من أن يكون ذا طريقة واحدة ثم تتفرع من الأصل باقي الطرائق أو الأنواع . ففي هذا الوصف دليل على أن غناء العرب قد خرج من محيط الغناء الذي يمكن أو نطلق عليه غناء شعبي كالحدااء والنصب ، ودخل محيط الغناء المتقن الصنعة والذي تعددت طرائقه إلى ستة طرائق هي :

للوجود . ثم يأتي دور المجتمع الذي يختبر هذا الجديد من حيث القبول أو الرفض . فغناء الحدااء عندما ظهر للوجود لم يبقى جامداً على ما هو عليه عند ظهوره ، بل زاد الناس فيه (١) . أي أن المجتمع قد قبله بعد ما أضافوا له ما يناسبهم وأصبح بمرور الوقت أحد عناصر تكوين ثقافة العربي . فتقبل هذا الفن الجديد أو ذاك من قبل المجتمع ليس بيسير وسهل المنال ، بل هي عملية فنية معقدة ، وتتطلب من صانع الغناء أيما كان نوعه جهداً فنياً على غير المعتاد ، وعمل متواصل في إقناع المستمع لما لديه من جديد ، وقد يرفض هذا الجديد المطروح رفضاً تاماً من قبل المجتمع ، وقد تتقبله بعض فئات المجتمع أو تتردد بعض فئاته بقبوله أو رفضه ، كما وأن عملية رفض أو تقبل الجديد تأخذ من الزمن الوقت الطويل ، وتتحكم فيه عملية الغريلة من حيث الحذف والإضافة أو التعديل والتبديل ليصل إلى مرحلة يعتاد فيها المجتمع على هذا الجديد ويتقبله . كما وأن صانعي الفنون الجديدة لابد من أن يكونوا على مستوى عال من التمكن والافتدار والموهبة الفنية الريانية التي تقود الفرد لما يطمح إليه في خلق الجديد . ومع ذلك تظل عملية خلق الفنون الجديدة عامة سمة من سمات التطور والتحضر . ثم أن التأثير والتأثر وارد في مرحلة الخلق

(١) الكامل في التاريخ : مرجع سابق : الجزء الثاني ص ٢٠ .

١. الثقل الأول وخفيفه.

٢. الثقل الثاني وخفيفه.

٣. الرمل وخفيفه (١).

كان العلم الحديث قد بين لنا تلك الإيقاعات وأنواعها وتراكيبها . إلا أننا عاجزين عن فهم وبيان الألحان وتراكيبها وأشكالها النغمية التي كانت تردد في ذلك الزمان .

وأبو فرج الأصفهاني في كتاب الأغاني مع اجتهاده الواضح في وصف جنس(*) النغم كقوله في وصف الألحان :

« ثقل أول بالسبابة في مجرى البنصر : أو كقوله خفيف ثقل بالوسطى »

فإن هذه المصطلحات قد اجتهد الكثيرون من علماء العصر الحديث في تفسيرها والوصول إلى ما تعنيه والمقابل لها في علوم موسيقى هذا العصر . فمصطلح ما يطلق عليه « مجرى » فهو ما يعنى وحدة تصنيف مقامات الغناء . أما الإصبع فهو وحدة تعريف وتسمية المقامات داخل كل مجرى(١) . بيد أن هذه التفسيرات تظل مبهمة من حيث معرفة صياغة الجمل الموسيقية التي يتركب منها هيئة اللحن . فعلى سبيل المثال نجد غطاس عبد الملك يحلل أو يجنس أحد الحان

فمن هذا الوصف الدقيق من جهة والمبهم من جهة أخرى ، واقصد مبهم هنا من حيث معرفة الجمل والدرجات أو النغمات الموسيقية التي يتكون منها هيئة اللحن لقوله الكثير النغمات والنبرات ، فمن هذا الوصف يخيل لي أنه يصف وبخاصة جملة « الثقل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات » ، أن هذا النوع من الغناء ذا صنعة و تدبير يخرج عن نطاق نوعية الحداء البسيط ذو الأربع أو الخمس درجات ويخرج أيضا عن نوعية النصب الذي يرتقي عن نوعية الحداء . فالثقل الأول والثاني والرمل وخفيفه كل منها تصفه المراجع على أنها إيقاعات وضروب ترافق الغناء ، فمتى ما تنوعت الإيقاعات ، تنوع وكثر معها النغم ، ومتى ما كثر النغم تعددت أنواع وأساليب خلق الألحان . فالإيقاع أيا كان نوعه وتصنيفه يشكل أساس النغم ، والعمود الذي تثبت عليه الأنغام والألحان . وإن

(١) العمدة في محاسن الشعر : مرجع سابق : الجزء الثاني ص ٤٧١ .

(*) جنس : المقام أو السلم المكون منه اللحن .

(١) رسالة يحيى بن علي بن يحيى المنجم : رسالة ابن المنجم في الموسيقى : تحقيق و شرح الدكتور يوسف شوقي : مطبعة دار الكتب سنة ١٩٧٦ ص ٤٢٩ .

(العراق) وضرب إيقاعه (صوفيان)
(٤/٤) (***) .

فأما تقطيع حروف القول على الإيقاع كما في النموذج التالي ، فذلك أن يجعل شطر البيت بإزاء أربعة أدوار منه ، ولحن الجزء التام من الصوت هو ما يحيط ببيتين متواليين ، وذلك بأن يجعل لحن البيت الثاني ، قفلاً للأول عند الابتداء ، ثم يجعل البيت الثالث قفلاً للثاني عند التسليم في نهاية الصوت ، وذلك تكرار البيت الثاني (١) :

تم ذلك
4 دور الأصل في الإيقاع خفيف القول الأول 4/4
4 2 2 4 2 2 4 2 1 1
القصر فالنخل فالجماء بينهما
أشهى إلى القلب من أبواب جيرون
4 2 2 4 2 2 4 2 1 1

معبد(*) في شعر لأبي قطيفة المعيطي(**)(٢) :

القصر فالنخل فالجماء بينهما-
أشهى إلى القلب من أبواب جيرون
إلى البلاط فما حازت قرائنه-
دور نرحن عن الفحشاء و الهون
قد يكتم الناس أسراراً فأعلمها-
ولا ينالون حتى الموت مكنوني
ففي تحليل هذا اللحن يقول غطاس :

« وفيه طريقتان : أحدهما ، وهو في إيقاع (خفيف الثقيل الأول ٤/٤) ، وجنس النغم فيه بالوسطى في مجراها . وهذا الجنس شبيه بما يصفه المحدثون في زماننا بقولهم : إن الصوت من جنس (السيكاه) أو

(*) معبد : هو معبد بن وهب ... - ١٢٦ هـ - ... - ٧٤٣ م ، أبو عباد المدني ، نابغة الغناء العربي في العصر الأموي : الأعلام الجزء السابع ص ٢٦٤ .

(**) قطيفة المعيطي : هو عمرو بن الوليد بن عقبة بن أبي معيط ... - نحو ٧٠ هـ - ... - نحو ٦٩٠ م : أموي قرشي : شاعر رقيق الشعر جلي المعاني : كان يقيم في المدينة و نفاه عبدالله بن زبير إلى الشام مع من نفاهم من بني أمية ، فأقام زمناً في دمشق أكثر فيه الحنين إلى المدينة حتى رق له ابن الزبير فأذن برجوعه ، فبينما هو عائد أدركه الموت قبل أن يبلغ المدينة . الأعلام الجزء الخامس ص ٨٧ .

(٢) الأغاني : مرجع سابق الجزء الأول ص ٣١ .

(***) صوفيان : لفظ أصطلاحي ، قد يكون منسوباً بالتركية إلى أهل الصوفية و هم الدراويش و المولوية يطلق على ضرب في أصول الإيقاعات البسيطة ، زمان دوره ٤/٤ ، يستعمل على الأكثر في تركيا في نظم الشرقيات بتولي النقرات . المعجم الموسيقي الكبير : الجزء الثالث ص ٤٤٧ .

(١) غطاس عبد الملك خشبة : معبد المغني : المجلس الأعلى للثقافة : المطابع الأميرية سنة ٢٠٠٩م القاهرة: ص ١٢ .

الدال وسكون حرف الميم) التي تعبر عن الضغط القوي أو الضربة القوية في الضربات الإيقاعية .

وعندما ذكر غطاس ما تقدم بقوله « أن يجعل شطر البيت بإزاء أربعة أدوار منه » فهذا يعني بأن شطر البيت من الشعر يأخذ من الشكل الإيقاعي أربعة أدوار ، أي أن يكرر العدد من الرقم واحد إلى الرقم أربعة « أربعة مرات متتالية » ثم يليه الشطر الثاني ليكرر عليه ما تم تنفيذه على الشطر الأول .

ويكمل غطاس شرحه للبيت الثاني من الشعر بقوله « بأن يجعل لحن البيت الثاني ، قفلاً للأول عند الابتداء » وهو ما يعني بأن نهاية البيت الأول من حيث النغم والإيقاع هو بداية البيت الثاني وهكذا إلى نهاية الغناء .

إن الشرح النظري مهما كان دقيقاً وواضحاً ، إلا أنه يظل قاصراً عن بلوغ الكمال في معرفة الحان ذلك الزمن من حيث النغم . فالإيقاعات يمكن دراستها وفهمها نظرياً على اعتبار أنه قد تم تسجيلها وشرح ضرباتها في الكثير من المراجع ككتاب الموسيقي الكبير للفارابي الذي ركز وفسر بشكل دقيق أنواع تلك الإيقاعات على النحو التالي :

الثقل الأول : هو الذي نقرات أدواره ثلاثاً ثلاثاً متوالية ثقلاً . وهو أول الإيقاعات الأصول الثمانية ، التي كانت متداولة عند العرب قديماً ، وأطولها زماناً ويؤخذ من جنس ثقل المتساوي الثلاثي ، وسمي كذلك

وأقصى ما يستطيع علماء هذا العصر الوصول إليه وشرح مقاصده وبيان تفاصيله هو تقطيع كلمات الشعر لما يتناسب وضربات الإيقاع المرافق لغناء الشعر . ومن النموذج السابق الذي أوردناه نستطيع شرح ما عناه غطاس في بيانه حيث قال :

« أن يجعل شطر البيت بإزاء

أربعة أدوار منه »

ومعنى لفظة « أدوار » الذي ذكره غطاس هو جمع دور ، والدور في العلم الموسيقي هو ضربات إيقاعية منتظمة يتكون منها إيقاع معين . فمن تسلسل أداء عدد من الضربات التي تبدأ على سبيل المثال من العدد رقم واحد إلى رقم أربعة ، يكون قد اكتملت دورة إيقاعية الواحدة ثم تكرر تلك الضربات بعينها من (٤٣٢١) لتكوين الدورة الثانية وهكذا إلى نهاية اللحن الغنائي . ذلك مع إطالة أو تقصير زمن مكوث الضربات الإيقاعية بين ضربة وأخرى والمدة الزمنية للسكوت بين الضربات من حيث طول الزمن أو قصره . وهذه الإطالة أو التقصير في زمن الضربات أو السكوتات تختلف من نوع إيقاع وآخر وتعرف من خلالها أنواع الإيقاعات لدى الموسيقيين . ثم تلوين تلك الضربات فيما بين لفظة (« تك » بكسر حرف التاء وسكون حرف الكاف) التي تعبر عن الضغط الضعيف أو الضربة الضعيفة في الضربات الإيقاعية . ولفظة (« دم » بضم حرف

خفيف الرمل ، ثم نقرة ثقيلة مساوية
مجموع زمني النقرتين ، هي فاصلة
الدور . (٢) $\begin{matrix} \text{تن} & \text{تن} & \text{تن} \\ \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ 6 & 4 & 4 \end{matrix}$

ذلك من حيث الإيقاع وأشكال ضروبه المتعددة . أما من حيث تراكيب النغم والألحان ، فلقد تعددت الدراسات وتفرعت النتائج في بعضها واتفقت في بعضها الآخر ، وكل منهم حسب اجتهاده في استخلاص المعنى الحقيقي لما ترمي إليه تلك المصطلحات التي ملئت كتاب الأغاني في وصف الألحان ، ومع ذلك ومع تلك الشروح الدقيقة لمعرفة ما ترمي إليه تلك المصطلحات ، لم نصل بعد لمرحلة نستطيع بها قراءة تلك الألحان بمنظور قراءة اليوم من حيث كتابتها الكتابة العصرية من خلال النوتة الموسيقية . وذلك لعدة أسباب من أهمها عدم وجود نظام خاص تكتب من خلاله تلك الألحان اللهم ما ذكره الأصفهاني من مصطلحات قد أدت إلى معرفة جنس اللحن الذي يقابله اليوم مصطلح المقام أو السلم المكون منه اللحن . بالإضافة إلى القليل من المعلومات الأساسية في تكوين اللحن كقوله في وصف الألحان :

« ثقل أول بالسبابة في مجرى

الثقيل الثاني : هو الذي يُقاعه عندهم اثنتان ثقيلتان ثم واحدة ثقيلة . وهو أصل في الإيقاعات العربية القديمة ، يؤخذ من جنس ثقيل المتفاضل الثلاثي ، المنتظم الذي يقدم فيه الأصغر من زمانيه على الأعظم ، وتسميته كذلك ترجع إلى أنه من جنسه ثقيل الثاني وزمان دوره (٤/٦) . وضرب الأصل فيه ، من ذلك الجنس نقرتان متواليتان ، في دور من

(١) غطاس عبد الملك خشبة : المعجم الموسيقي الكبير : المجلس الأعلى للثقافة مصر : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤ م : المجلد الثاني ص ٨١ .
(١) المرجع السابق ص ٢٥٥ .
(٢) المعجم الموسيقي الكبير : المرجع السابق المجلد الثاني ص ٨٤ .

المزيد عن هذه المصطلحات والتي تؤدي بنا إلى معرفة مساراتها النغمية .

تلك الإيقاعات والضروب وتلك المصطلحات في تفسير الأجناس النغمية في الغناء العربي قد تم تسجيلها في عهد الدولة العباسية ١٥٥ هـ - ٣١٩ هـ على يد الفارابي ٢٦٠ هـ - ٣٣٩ هـ . وكثيرين من المؤرخين العرب . ذلك مما يعني بأن بعض هذه الإيقاعات والضروب قد يكون ظهورها متأخرا بعد ظهور الإسلام وبعضها الآخر قد يكون له وجود فيما قبل الإسلام ، وخاصة إيقاع الماخوري الذي أضافه للغناء العربي موسيقي الدولة العباسية إبراهيم الموصلي (٢) . ويقال بأن طويس مغني صدر الإسلام أول من صنع الهزج والرمل (١) . وحيث أننا لا زلنا في مرحلة البحث في غناء العصر الجاهلي ، فإنني آثرت تأجيل الحديث حول تلك الإيقاعات تجنباً للخلط فيما بين ما ظهر في العصر الجاهلي وما ظهر فيما بعد الإسلام . ذلك مع التنبيه إلى أن ما تم ذكره حول إيقاع الثقيل الأول وخفيفه الثقيل الثاني لم يرد ما يؤكد أو يشير لزمان ظهورهما أو من هو أول المتعامل مع تلك الإيقاعات أو مخترعها . الأمر الذي نرجح

البنصر : أو كقوله خفيف ثقيل بالوسطى : أو مطلق في مجرى الوسطى »

فإن كنا في السابق قد بينا المقصد بمصطلح « ثقيل أول أوخفيف ثقيل » وهي أنواع من الإيقاعات . فإننا نفهم من هذا الوصف بأن هذا اللحن أو ذاك يؤدي عليه الإيقاع المسمى « الثقيل الأول أوخفيف ثقيل » ، أو أن تراكيب جملة الموسيقى من ذلك الإيقاع . أما قوله « بالسبابة في مجرى البنصر أو بالوسطى أو مطلق في مجرى الوسطى » فهي ما يقصد به نوع المقام أو السلم المشكل منه هيئة اللحن (١) .

أما شرح غطاس عبد الملك في تقطيع كلمات الشعر على نوع الإيقاع المرافق للحن والسابق الحديث حوله ، فإن هذه العملية مع دقتها في الشرح لن تؤدي بنا إلى معرفة التقلبات النغمية من حيث صعود النغم أو هبوطه أو القفزات النغمية في مسار اللحن . وهذا لا يعني بأن ما تم التوصل إليه من تحليل وتفسير لتلك المصطلحات لا يشكل أهمية بالنسبة لدراسة تلك الألحان ، بل هي خطوة أولى مهمة على الطريق الصحيح في معرفة أسرار وغموض تلك الألحان ، ونأمل مستقبلاً بأن تكشف لنا الدراسات

(١) غطاس عبد الملك خشية : الموجز في شرح مصطلحات الأغاني : الشركة المصرية للطباعة و النشر سنة ١٩٧٩م ص ٣٣ .

(٢) الأغاني : مرجع سابق : الجزء الخامس ص ٣٨ .

(١) نهاية الأرب في فنون الأدب : مرجع سابق : السفر الرابع ص ٢٤

على استقلالية غناء كل نوع من الأنواع الثلاثة. إذن ليس أمامنا من أنواع الغناء إلا غناء السناد بأنواعه التي وصفتها المصادر كما تقدم . ومن هذا النوع يمكن أن يكون غناء القيان لما فيه من توسع في نغماته ونبراته . ومع ذلك نفتقر لما يؤيد طرحنا هذا في كتب المؤرخين ولا نجد من المصادر ما يفينا علماً حول أساليب غناء القيان وطرق أدائهن في هذا النوع من الغناء غير الشعر الجاهلي لما فيه من وصف دقيق لأحوالهن وغنائهن وأسلوب تعاملهن مع النغم .

ففي أحد مقاطع أشعار طرفة بن العبد(*) يصف لنا أداء وغناء إحدى القينات

يقوله :

إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا -
على رسالها مطروقة لم تشدد
إذا رجعت في صوتها خلت صوتها -
تجاوبه أظار على ريع ردي (١)
ولقد جاء في تفسير خزانة الأدب
حول هذا الشعر ما يوحي برقي
أسلوب غناء القينة وطريقة أدائها
حيث قال :

« ... إذا نحن قلنا ... اسمعينا أي
غنيانا . وانبرت ، اعترضت وأخذت

معه بأن ظهورهما قد يكون في العصر الجاهلي على اعتبار أن المؤرخين قد ذكروا الإيقاعات التي ظهرت في الإسلام كما خوري والهزج والرمل ، وأحجموا دون قصد الحديث حول الإيقاعات التي من الممكن أن يكون قد ظهر بعضها في العصر الجاهلي .

غناء القيان :

وقفت هنا كثيراً أتصور نوع أو أنواع الغناء الذي تمارسه أو تغنيه قيان العصر الجاهلي، وتأملت ملياً مجلس غناء فيه من أعيان القوم من له المكانة الاجتماعية الرفيعة ، فلم أتصور أن يكون ذلك الغناء من النوع الساذج ذي الأربعة أو الخمس نغمات . فليس وأردا أن يكون من نوع غناء الحدااء البسيط ، ولا هو من نوع غناء النصب الذي يرتقي عن الحدااء . وما الرواية السابق ذكرها حول غناء رباح بنالمغترف إلا دليل قاطع وواضح على أن غناء القيان يخرج عن نوع الحدااء والنصب ، فرباح في تلك الرواية قد صور لنا بنقاط محددة مراحل تطور غناء عرب الجزيرة ، فهو بدأ بغناء الحدااء ثم انتقل إلى غناء النصب وختم بغناء القيان الذي نضر منه عمر ، بل كأنه يؤكد بهذه الرواية

(*) طرفة بن العبد بن سيفان بن سعد البكري الوائلي ، نحو ٨٦ - ٦٠ ق هـ = نحو ٥٣٨ - ٥٦٤ م : شاعر جاهلي من الطبقة الأولى ولد في بادية البحرين ، و تنقل في بقاع نجد و اتصل بالملك عمرو بن هند فجعله في ندماؤه : الأعلام الجزء الثالث ص ٢٢٥ .

(١) شرح ديوان طرفة ابن العبد : مرجع سابق : ص ١٠٤ .

بأن صياغة تلك الجمل قد تشكلت من مقام يعرف في زمننا الحالي باسم مقام الصبا المعروف بإبعاده النغمية التي تعبر عن أحاسيس الشجن والحزن . أو أن صياغة تلك الجمل قد تمت تراكيبها من مقام يعرف باسم مقام الحجاز المشهور بوقاره وجمال تنقلاته النغمية التي تميل إلى التعبير عن العواطف الجياشة .

إن صح تفسيرنا أو تحليلنا السابق لهذا الشعر ، وحتى إن كان قريب من هذا التحليل أو التفسير . فمعنى ذلك أن غناء ذلك الزمن كان من القوة في التعبير والعمق في كمال الصنعة ما ينفي فكرة السذاجة في غناء ذلك الزمن . فإن كان ما قدمناه كنموذج منشعر طرفة ، فإن هذه الشخصية قد عاشت في مرحلة نهايات العصر الجاهلي وقريبة نسبياً من ظهور الإسلام «نحو ٨٦ - ٦٠ ق هـ = نحو ٥٣٨ - ٥٦٤ م» . مما يعني أن غناء العصر الجاهلي قد وصل في تطوره إلى مرحلة الكمال وتخطأ بشكل ملحوظ مرحلة النشأة بعدة مراحل . وأن القيان والمغنين كانوا على درجة عالية من التمكن والاقتدار في صنع الألحان التي تعبر عن العواطف المؤثرة والمشاعر الحسية بشتى أشكالها . ولم يقف الأمر لدى القيان والمغنين في عملية

فيما طلبنا من غنائها . ورسلاها بمعنى هينتها ورفقتها ومهلها . ومطروفة : الفاترة الطرف ، أي كأن عينها طرفت فهي ساكنة . ولم تشدد ، أي لم تجتهد وإنما غنت ما سهل عليها . وقوله إذا رجعت صوتها ، الترجيع ترديد الصوت . والأظآر : جمع ظئر وهي التي لها ولد . وربع : ولد الناقة . وردى وهو الهلاك . يقول إذا طربت في صوتها ورددت نغماتها حسبت صوتها أصوات نوق تحن لهلاك ولدها ، شبه صوتها بصوتهن في التحزين . ويجوز أن يكون الأظآر النساء والربع مستعاراً لولد الإنسان ، فشبه صوتها في التحزين والترقيق بأصوات النوادب والنوائح على صبي هالك» (٢)

من هذا الوصف الدقيق يمكننا ترجمته فنياً من حيث المقابل له نظرياً في أساليب وضع وصناعة الألحان . ففي الشطر الثاني من البيت الأول «على رسلها مطروفة لم تشدد» قد تغنت بأسلوب الغناء المرسل الغير مرافق بإيقاع أو الموقع بضربات إيقاعية . وهو أسلوب غنائي يمكننا أن نقرب تشبيهه بغناء الموال في زمننا الحاضر . أما البيت الثاني بشطريه ، فإن ما تم وصفه يلمح إلى أن غنائها كان بأسلوب حزين ، وهذا يقربنا إلى أن نقول بأن أسلوب صياغة الجمل المغناة قد جاءت بشكل حزين مما يوحي لنا

(٢) عبد القادر بن عمر البغدادي : خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب : كتيبة الخانجي القاهرة : الطبعة الرابعة سنة ١٩٩٨ م : الجزء الرابع ص ٣٠٦ .

والمعازف ونحوها من صناعة الفرس والروم ، لم يعرفها العرب إلا بعد الإسلام» (١).

هذه النظر السطحية في البحث حول الغناء العربي للعصر الجاهلي وما يرافقه من آلات موسيقية . لا تؤدي بنا في نهاية المطاف إلى معرفة حقيقة ومستوى فنون العرب في ذلك العصر . ولا تستقيم وواقع ما بين أيدينا من الشعر الجاهلي الذي يؤكد بدليل قاطع معرفة العرب لهذه الأنواع من الآلات الوترية منذ القدم .

ليس من الغريب أن يتأثر عرب العصر الجاهلي نتيجة اتصالهم بالفرس والروم اللتين تقعان بتخوم الجزيرة العربية وتسبقان العرب تحضرا ، ولا بد من أن يكون لهذا الاتصال مردودا ثقافيا ربما يكون مس نواحي عدة من حياة العربي ، ولذلك فلا غرابة في أن يأخذ العرب منهم ما يناسب وقتهم من آلات الفنون الغنائية .

يقول حسان بن ثابت (*) عن ليالي جاهليته مع جيلة بن الأيهم (**):

صنع الألحان عند حد التعبير عن العواطف الجياشة بشتى أشكالها ، بل قد دعمن غنائهن بعزف أصناف الآلات الموسيقية المتوفرة في ذلك الزمن كالوتريات بأشكالها ، وغيرها من أشكال الآلات الإيقاعية .

ما تقدم يقودنا إلى الحديث حول الآلات الموسيقية المتوفرة في العصر الجاهلي فمع الشعر السابق الذي بينا المستوى الراقيلغناء القيان ، لابد من وجود أكثر من آلة موسيقية ترافق هذا الغناء . فإن كان الشعر الجاهلي قد وصف لنا بشكل دقيق أساليب الغناء ووضع الألحان في ذلك العصر ، فلا يستبعد أن يصف لنا أنواع الآلات الموسيقية المرافقة لهذا الغناء .

وتريات العصر الجاهلي :
ينفى جرجي زيدان أن يكون عرب الجاهلية لهم معرفة بأنواع الآلات الوترية حيث قال :

«... ولا يظهر أنهم كانوا يعرفون غير الدف والمزمار وما يتفرع عنهما من آلات النفخ والقرع . أما آلات الأوتار كالعبدان والطناوير

(١) جرجي زيدان : تاريخ التمدن الإسلامي : منشورات دار مكتبة الحياة بيروت الجزء الثاني ص ٥٥٢ .

(*) حسان بن ثابت ... - ٥٤ هـ - ... - ٦٧٤ م : شاعر النبي (ص) و أحد المخضرمين الذين أدركوا الجاهلية و الإسلام ، اشتهرت مدائحه في الغسانيين و ملوك الحيرة : الأعلام الجزء الثاني ص ١٧٧ .

(**) جيلة بن الأيهم بن جيلة الغساني ... - ٢٠ هـ - ... - ٦٤١ م : آخر ملوك الغساسنة في بادية الشام . قاتل المسلمين في جيش الروم و انهزم ثم اسلم و ارتد . الأعلام الجزء الثاني ص ١١٢ .

الجاهليتهم تداخل وخلط مسميات بعض الآلات. فأطلق اسم العود على معظم الآلات التي لها أوتار . من هنا نرى أنه من المفيد أن نتبع أصول تلك الآلات التي ورد ذكرها في الشعر الجاهلي ، ومن ثم نحاول إلقاء الضوء على كل آلة لمعرفة نوعها من حيث تصنيفاتها من وترية أو نفخ أو قرع .

آلة البربط :

إن آلة البربط التي تم ذكرها في العديد من المصادر والشعر الجاهلي . قد تم تفسير مدلول لفظها من قبل شارحي دواوين الشعرية الجاهلي والكتاب والمعاجم بشتى أصنافها ، على أنها هي آلة العود . وهذا يحد ذاته قد أثار الكثير من البلبلة واللفظ في أصول هذه الآلة أو في أصل آلة العود التي نعرفها اليوم .

يقول غطاس عبدالمملك خشبة عن أصل آلة العود :

« ... اشتقت أصلاً من جنس «الطنبور» بتقصير طول ساعده وإطالة صندوقه المصوت ، في شكل بيضاوي ... وليس في أشعار العرب ، في الجاهلية وصدر الإسلام لفظ «العود» ، بل إنما كانت هناك آلات بتسميات فارسية ، وأقربها إليه «البربط» وهو الطنبور العجمي ... »

«لقد رأيت عشر قيان ، خمس روميات يغنين بالرومية بالبربط وخمس يغنين غناء أهل الحيرة ، وأهداهن إليه إياس بن قبيصة (*)» ، وكان يفد إليه من يغنيه من العرب من مكة وغيرها» (١) .

وحسان بن ثابت الذي أدرك الجاهلية والإسلام ، قد نقل إلينا وصف يظهر آلة البربط التي تعتبر من الآلات الوترية . صحيح أن حسان قد وصف لنا هذا المجلس في دولة الغساسنة التابعة للروم أو التي أسسها الروم بين الجزيرة العربية والشام . بيد أن معرفة العرب لهذه الآلة وغيرها قد تمت بناءً على اتصالهم بهذه الدولة عن طريق الغساسنة . ثم يردف حديثه بذكر الحيرة التي أسسها الفرس بين الجزيرة العربية وأرض العراق ، ناهيك عن حكم الفرس في اليمن التي تحد الجزيرة العربية من جهة الجنوب . فمن تلك الدول جاءت معظم المؤثرات الفنية .

أما رأي جرجي زيدان وادعائه بعدم معرفة عرب العصر الجاهلي للآلات الوترية . فإننا قد نلتمس له العذر لسبب بسيط ، وهو عدم وضوح الرؤيا والضيائية التي أحاطت بالكثير من أصناف الآلات الموسيقية المستخدمة في العصر

(*) إياس بن قبيصة الطائي ... - ٤ هـ - ... ٦١٨ م : من أشرف طيء وفصحائها و شجعانها في الجاهلية اتصل بكسرى ابرويز فولاة الحيرة . توجه لقتال الروم و انتصر عليهم . الاعلام الجزء الثاني ص ٢٣ .

(١) الأغاني : مرجع سابق الجزء السادس عشر ص ١٤ .

خمسین وترّاً فتزلزلت الدار ثم غنت على «عودها» و هن يضربن على ضربها...» (٢)

والقصد هنا طنبورها أو بربطها . على اعتبار أن العود لم يتم اختراعه بعد على يد زلزل كما تقدم .

ولو نظرنا لآلة البريط من حيث أصلها وشكلها فسنجد أنها تبعد كثيراً عن آلة العود من حيث الشكل والمضمون أيضاً . واعتقد بأن عدم وضوح الرؤيا بالنسبة لهذه الآلة قد جاء من تعريف بعض المعاجم لها ، حيث اعتمد على هذا التعريف الكثير من الكتاب ، سواءً القدامى منهم أو المحدثين .

يقول ابن منظور ٦٣٠ هـ - ١٢٣٢ م - ٧١١ هـ - ١٣١١ م في لسان العرب :

« البريط : العود ، أعجمي ليس من ملاهي العرب فأعربته حين سمعت به . ثم ينقل عن التهذيب : البريط من ملاهي العجم شبه بصدر البيط والصدي بالفارسية «بر» فقليل بريط قال البريط ملهاة تشبه العود فارسي معرب . ثم ينقل عن ابن الأثير : أصله بريت ، فإن الضارب به يضعه على صدره ، واسم الصدر بر (١) » .

أما في مفاتيح العلوم فيقول :

فأما العود ، على الهيئة التي يعرف بها الآن ، فإنما يرجع إلى أوائل القرن الثاني للهجرة ، استنبطه من الطنبور «منصور زلزل» أشهر ضارب على هذه الآلة في الدولة العباسية» (١)

إذن في هذه المرحلة لم يكن للعود وجوداً ، وإنما الطنبور ذو الساعد الطويل أو البريط الذي كان بيد مغني العصر الجاهلي وإلى زمن زلزل الذي اخترع آلة العود كما جاء في معجم غطاس . ومن هنا يمكننا القول بأن مصطلح أو مسمى أو لفظ العود قد جاء بناءً على ما هو المشهور من الآلات ذوات الأوتار في بداية عصر التاريخ للغناء العربي ، أي أن لفظ العود لدى الكتاب والمؤرخين كان أقرب لهم من لفظ الطنبور أو البريط ، وعلى هذه الأساس نجد كتاب الأغاني يصف مجلس غناء لمرحلة صدر الإسلام أو الدولة الأموية ويورد مسمى العود . بينما في الأصل هو بريط أو طنبور . ففي أحد أوصافه لمجلس غناء تقوده جميلة مغنية المدينة التي توفيت عام ١٠١ هـ - ٧٢٠ م . ويعود في زمنه إلى الدولة الأموية يقول ما نصه :

« ... و أجلس الجواري كلهن فضربن وضربت فضربن على

(١) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق المجلد الرابع ص ٢٩٩ . راجع مقدمة الملاهي و أسمائها للمفضل بن سلمة تحقيق غطاس عبد الملك ص ٤ .

(٢) الأغاني : مرجع سابق الجزء الثامن ص ١٥٥ .

(١) لسان العرب : مادة بريط : الجزء الأول ص ٢٤٢ .

هذه الآلة أعجمي وليس للعرب علم بها ، أم المقصود هو أن صناعة هذه الآلة أعجمي المنبت . إن كان هذا أو ذاك فإن أشعار العصر الجاهلي والتي سيأتي بيانها تناقض هذا القول لورود اسم آلة البريط في كثير من أشعار العصر الجاهلي . أما إن كان المقصود هو أصل الآلة من حيث المنبت فقط ، فهذا لا خلاف عليه . ثم أن اللسان قد أردف اسم آلة البريط باسم آلة العود ، مما يوحي لغير المتخصص بأن هذه الآلة هي نفسها العود ، مع أنه نقل عن التهذيب عبارة (يشبه العود) ، أي أن البريط يشبه العود وليس هو العود بعينه .

ثم أن ابن منظور يذكر عبارة في غاية الأهمية من حيث معرفته بآلة البريط فيقول : « فأعربته حين سمعت به » وهو بهذه العبارة لم يكن واضحا فيما استمع إليه . فهل استمع إلى كلمة « بريت » أم استمع إلى الكلمة الأصلية في هذا المصطلح وهي (بار باترة) ثم استخلص منها مصطلح بريت .

لذلك كان لا بد لنا من متابعة أصل هذه الآلة وغيرها من آلات العصر الجاهلي التي اتسمت بالغموض في

« البريط ، هو العود ، الكلمة فارسية ، وهي بريت ، أي صدر البيط ، لأن صورته تشبه صدر البيط وعنقه (٢) » .

إن المشكلة في تعريب أو تفسير معظم مصطلحات غناء العصر الجاهلي قد أتى في معظمه من علماء وفقهاء اللغة والأدب ، وهذا بحد ذاته وضع معظم مصطلحات ذلك العصر في حيز التخمين والتقريب من قبلهم ، وقد يكون سبب ذلك أنه لا يربطهم والموسيقى رابط علمي يمكنهم من التفريق فيما بين البريط وغيره من الآلات المشابهة له من حيث الشكل والمضمون . والمشكلة الأكبر أن من جاء بعدهم قد سلك نفس مسلكهم ونقلوا نقلا حرفيا ما تم تعريبه . فبعض معاجم التعريب قد استشهدت بما عربه اللسان . والبعض الآخر قد فسر ما قاله لسان بصياغة تختلف عن اللسان ولكن بنفس المضمون . بل أن عبارة (أعجمي ليس من ملاهي العرب) قد تكررت في بعض معاجم التعريب كمعجم « الكلمات الفارسية في المعاجم العربية » (١) فقد نقل تعريف آلة البريط عن اللسان دون أن يفسر ما المقصود بهذه العبارة . فهل المقصود أن أصل

(٢) محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي ٣٨٧هـ : مفاتيح العلوم : تحقيق إبراهيم الأبياري : دار الكتاب العربي بيروت : الطبعة الثانية سنة ١٩٨٩م ص ٢٦٠ .

(١) جهينة نصر علي : الكلمات الفارسية في المعاجم العربية : دار طلاس سوريا دمشق : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م ص ٥٣ .

هذا اللفظ إلى كلمتين بالفارسية هما « بار » بمعنى الطنبور و « باترة » بمعنى الدف . (٢) وبجمع الكلمتين يؤدي المعنى إلى الطنبور ذي الدف كما تقدم .

إن كنا على اطمئنان في تفسير ما تقدم حول لفظ كلمة البربط ، وظهر بشكل واضح بأنه آلة الطنبور وليس العود ، فإن المحقق في عرض تحقيقه قد نفي أن تكون آلة البربط من ملاهي العرب على اعتبار أنها من ملاهي الفرس فقط . وهو بهذه العبارة يؤيد اللسان في نفي معرفة العرب بهذه الآلة أو أنه ثقل هذه العبارة من اللسان ، إلا أنني وجدت من الأشعار للعصر الجاهلي ما يناقض هذا القول كآبيات الشعر للأعشى :

ومسمعتان وصناجة - ثقلب
بالكف أوتارها

وبريطنا معمل دائم - فقد كاد

يغلب اسكارها (٣)

فالأعشى في هذين البيتين قد جمع الغناء في مثني مسمعتان ، أي فينتان تغنيان والصناجة يمكن أن تفسر على أنها التي تعزف بآلة الصنج الوترية لقوله ثقلب بالكف أوتارها ، أو أنها المغنية التي ثقلب

أصلها وفصلها في محاولة لإزاحة ستار هذا الغموض الذي وضع بعض المؤرخين في خانة التخمين والتقريب .

إن آلة البربط كما جاء في تحقيق كتاب الملاهي وأسمائها ، به من الوضوح ما يمكن أن نطمئن إليه ، حيث قال :

« البربط : لفظ فارسي قديم ، (أعجمي ليس من ملاهي العرب!!!) ، قيل إنه يعني صدر البيط ، وأن العرب حين سمعت به عربته باسم العود ، ونحن لسنا منذلك التعريف على ثقة تماما في اشتقاق اسم البربط » (٢) .

إن المحقق هنا ينفي تعريف البربط بالعود ولا اعتراض من جانبنا في ذلك على اعتبار أنه أرجح الكلمة إلى أصلها الفارسي وفسره بقوله :

«... والأصل في تسميته أنه محرف عن (بار باترة) ، بمعنى الطنبور ذي الدف أي المعلق به صندوق مستدير كالطبل ، فكان العرب يسمونه (البربط) وهو أيضا بهذه التسمية بالفارسية» (١) .

وبالرجوع إلى المعجم الموسيقي للمحقق أيضا ، وجدنا تفسيراً واضحاً لكلمة «بارباترة» حيث انقسم

(١) الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقي : المرجع السابق : ص ١١ .

(٢) غطاس عبد الملك : المعجم الموسيقي الكبير : المجلس الأعلى للثقافة : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م المجلد الأول ص ٢٨٤ .

(٣) ديوان الأعشى : شرحه الدكتور عمر فارق الطباع : دار القلم بيروت : ص ١٠٦ .

وَمُسْتَقَّ سِينِينَ وَوَنٌ وَبَرِبَطٌ -
يُجَاوِبُهُ صَنْجٌ إِذَا مَا تَرْتَمَا (٢)

هذه القصيدة طويلة قد استقطعنا منها ما هو متصل بموضوعنا من حيث الآلات التي ذكرت في شعر الأعشى . فبجانب ذكره لآلة البربط يذكر أيضا آلة النون والصنج التي سيأتي الحديث عنهما . غير أن مطلع هذا البيت من القصيدة قد فسر بعدة تفسيرات من حيث المعنى لكلمتي «وَمُسْتَقَّ سِينِينَ» .

ففي المعجم المفصل يفسر كلمة «مستق» على أنها آلة موسيقية شبيهة بالملقعة عُلقت بها بضعة أجراس تحرك باليد وهي كلمة الفارسية . ووصف هذه الآلة يدل على أنها من صنف الآلات الإيقاعية أو آلات الطرق .

أما كلمة سِينِينَ فلقد فسرهما المعجم المفصل كلفة في اللهجة الحبشية تعني الحسَن . وأقرب ما يمكن أن يفسر كناية في حال جمع الكلمتين «وَمُسْتَقَّ سِينِينَ» هو الصوت الحسن (١) .

وفي الملاحى وأسمائها يورد نفس

بالكف أوتار البربط . والأخرى توقع على الآلة الإيقاعية الصنج النحاسي على اعتبار أن الصنج يدل في لفظه على آلة وترية وآلة إيقاعية معا (١) . ثم يأتي على ذكر البربط بإضافة حرف النون للملكية على اعتبار أنهم يملكون ما يستمعون له .

إذن في المحصلة النهائية يمكننا القول بأن البربط كآلة وترية ليس هو آلة العود هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يظهر بوضوح أن لها وجود في فنون عربي الجاهلية . إلا إذا كان الأعشى قد نظم هذه القصيدة ووصف هذه الآلة في محيط فارس أو في مجلس من مجالس لهُو الفرس ، وهذا مستبعد لأنه يصف آلة موسيقية أخرى في ثيابا قصيد ، قد تكون صينية الأصل أو فارسية المنبت . ومدح فيها شخصيتان عربيتان هما إياس بن قبيصة الطائي أو قيس بن معدي كرب(*) حيث يجمع في هذا البيت بجانب الآلة الصينية أو الفارسية آلة ألون والبربط والصنج حيث قال :

(١) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الثالث ص ٤٤٠ .

(*) قيس بن معدي كرب بن معاوية ابن جبلة الكندي ... - نحو ٢٠ ق هـ - ... - نحو ٦٠٣ م : ملك جاهلي يمانى . مدحه الأعشى و استمر في الملك نحو عشرين سنة . الأعلام الجزء الخامس ص ٢٠٨ .

(٢) دواوين العرب : الأعشى : تقديم و شرح و تعليق الدكتور محمد حمود : دار الفكر اللبناني : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦ م : ص ١٧٣ .

(١) سعيدى ضناوى : المعجم المفصل في العرب و الدخيل : دار الكتب العلمية لبنان : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤ م ص ٢٩٧ - ٤٢١ .

البيت من ألقصيد مع تغيير كلمة
مستق إلى مشتق وكلمة سينين إلى
صيني كالتالي :
وَمُشْتَقُّ صِينِيَّوْنَ وَبَرِّطُ -
يُجَاوِبُهُ صَنْجٌ إِذَا مَا تَرَنَّمَا (٢)
وتفسير هذا البيت حسبما جاء
في التحقيق يختلف عن التفسير
السابق فيقول :
«مشتق صيني» كذا بالأصل ، وقد
جعلها المؤلف هنا لصنف من آلات
الغناء ،
وقال : إنها محرفة عن «مشته»
بالفارسية ومعناها أن يؤخذ
باليدين .
أما تعليق المحقق ، فقد جاء
كالتالي :
«... فالتعريف الأصح أنها تعني :
الرياب الصيني ، لأن لفظ «مشته»
يعني الرياب ، فيكون أول الشعر (و
مشته صيني ...»
والرياب الصيني آلة من ذوات
الأوتار ، وهي ذات ذراع طويل يشد
فيها وتر واحد أو وترين على نسبة
ذي الخمس ، وتخرج منها النغم
بالجر عليها بقوس (٣)
ويستطرد المحقق في شرح هذه
الآلة بقوله :
«وقد تكون التسمية محرفة عن

آلة قديمة من جنس المزامير كانوا
يسمونها بالفارسية (بيشه مشته) ،
من جنس الأرغن المزماري .
وفي مفاتيح العلوم جاء في تفسير
كلمة «المستق بحرف السين بدل
حرف
الشين» ما يلي :
«المستق : آلة للصين تعمل من
أنابيب مركبة ، وأسمها بالفارسية
(بيشه مشته) . (١)
ويذكر محقق الملاحى وأسمائها
أن كلمة بريت في البيت السابق
من الشعر موضوع أو مكتوب فوقها
كلمة مزهر ، بمعنى أنه يجوز قول
الشعر بإحداهما .
وإن صحت تلك التفسيرات مهما
تفرعت بتسمياتها ، فإن مجموع
تلك الآلات يشكل جوقة موسيقية
ذات مستوى عال تعطينا تصورا
كاملا حول مستوى فنون العصر
الجاهلي .
آلة ألون :
هذه الآلة قد ذكرتها معاجم
المعريات على النحو التالي :
١- في معجم الكلمات الفارسية
في المعاجم العربية (٢) :
ألون آلة من آلات الطرب ، صنج
يضرب بالأصابع . ثم يورد بيت من

(٢) الملاحى و أسمائها من قبل الموسيقى : المرجع السابق : ص ٢٤ .

(٣) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الثاني ص ٤٠٦ .

(١) مفاتيح العلوم مرجع سابق : ص ٢٥٩ .

(٢) معجم الكلمات الفارسية في المعاجم العربية : مرجع سابق ص ٣٥٦

شعر قاله عمرو بن الأحمر(*) .
وَنِيَانُ حَنَانٍ بَيْنَهُمَا - وَتَرُّ
أَجَشْ غَنَاؤُهُ زَمَرُ

٢- في المعجم المفصل في العرب
والدخيل(٣) يجمع في تعريفه
العديد من الآلات تحت اسم آلة
الون وآلة الونج حيث قال :
المعزفة ، المزهر ، العود ، وقيل هو
ضرب من الصنج ذي الأوتار وغيره
من الفارسية : «ون» . ثم يورد
بيت من الشعر للأعشى :

بالجلسان ، وطيب أردنه - بالون
يضرب لي يكر الإصبع

٣- في معجم المعربات الفارسية
(٤) لم يزد في شرحه عما جاء
في «معجم الكلمات الفارسية في
المعاجم العربية» وأضاف نفس بيت
الشعر لعمرو بن الأحمر .

٤ - أما في الملهي و أسمائها(١)
. فيقول المحقق :
... ، فأما الون فهو الونج ، أعجمي
، وهو من أصناف الصنج الوتري
المسمى «هارب(*)» . ثم يورد بيت

للسنا في موقف أو عرض الدفاع
عن الأعشى ومفرداته الفارسية
، بل قصدنا إثبات وجود الآلات
الوترية في العصر الجاهلي . وإن
أردنا التأكيد على وجهة نظرنا

(*) عمرو بن أحمر ... - نحو ٦٥ ق هـ = ... - نحو ٦٨٥ م : شاعر
مخضرم عاش نحو ٩٠ عام . كان من شعراء الجاهلية و أسلم ، كان يتقدم
شعراء زمانه : الأعلام الجزء الخامس ص ٧٢ .

(٣) المعجم المفصل في العرب و الدخيل : مرجع سابق ص ٤٥٨ .

(٤) معجم المعربات الفارسية : مرجع سابق ص ١٨٧ .

(١) الملهي و أسمائها : مرجع سابق ص ٢٣ .

(*) الهارب : = الصنج ذو الأوتار المعدنية : المعجم الموسيقي الكبير :
مرجع سابق : المجلد الخامس ص ٤٢١ .

(٢) خزانة الأدب و لب لسان العرب : مرجع سابق : الجزء الأول ص
١٧٥ .

اعتبار أنه آلة العود أو الصنج. إلا أن الصنج أقرب إلى الكران من العود. والصنج ذو الأوتار لغة في «الجنك» (*) بأصنافه ، غير أن التسمية اختصت بالمحدث منه ، مما هو من جنس المعازف (**). التي أوتارها من الصلب أو النحاس ، يفرض أن أصناف الجنك قديما كانت من ذوات الأوتار الطبيعية التي تصنع عادة من الأمعاء (٢) . وعليه فإن الكران ليس العود أو من فصيلة العود ، بل يقصد به الصنج أو الجنك ، فالاثان واحد مع اختلاف المسمى .

أما محقق الملاهي و أسمائها فيقول :

حول الآلات الوترية في هذا العصر فلن نبعد كثيرا عن مجال الشعر، حيثجد امرؤ القيس (**) ينشدنا في قصيدته التي يذكر فيها الكران والمزهر وهما آلتان الأولى منهما وترية والثانية قد تكون وترية في بعض المصادر أو إيقاعية في مصادر أخرى . فيقول :

وإنَّ أُمِّسَ مَكْرُوبًا ، فيا رَبَّ قِيَّةَ -
مُنْعَمَةٍ أَعْمَلَتْهَا بِكَرَانَ
لَهَا مِزْهَرٌ يَعْلُو الْخَمِيسَ بِصَوْتِهِ -
أَجَشَّ إِذَا مَا حَرَّكَتَهُ الْيَدَانِ (٣)

الكران :

تصفه معاجم المعريات (١) على

(**) امرؤ القيس نحو ١٣٠ - ٨٠ ق هـ = نحو ٤٩٧ - ٥٤٥ م : امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي ، أشهر شعراء العرب على الإطلاق . يمانى الأصل . و كان أبوه ملك أسد و غطفان ، و أمه أخت المهلهل الشاعر ، فلقنه المهلهل الشعر فقال وهو غلام . : الأعلام الجزء الثاني ص ١١ .

(٢) ديوان امرؤ القيس : شرح و تقديم الدكتور ياسين الأيوبي : الكتب الإسلامية : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨ م ص ٢٣٧ .

(١) محمد التتوخي : معجم المعريات الفارسية : مكتبة لبنان : الطبعة الثانية سنة ١٩٩٨ م ص ١٥٢ .

(*) الجنك : لفظ فارسي يعني الرياب المنحني على هيئة المخلب ، و الصنج لغة محرفة فيه ، و هو آلة وترية قديمة من جنس المعازف التي يجعل فيها لكل نغمة وتر مفرد بحيالها ، و تخرج منها النغم بغمز أوتارها بالأنامل :

المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الثاني ص ١٢٩ .

(**) المعازف : المعزفة و الجمع معازف ، و تسمية بالعربية تختص منذ القديم بالآلات ذوات الأوتار المطلقة . في تسويتها ، بأن يجعل لكل نغمة أساسية في اللحن وتر مطلق ، لكونها خلو من الدساتين التي ينقسم بها الوتر عند العمل عليها ، فالعود و القانون كلاهما من ذوات الأوتار ، غير أن القانون من جنس المعازف ذوات الأوتار المطلقة و العود من ذوات الدساتين التي تنقسم بها الأوتار عند الزم عليها بالأصابع .

(٢) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الثالث ص ٤٤٠ .

« الكران وقد ينطق بالتشديد : لغة في الكنار والكنارة (***) ، من جنس المعزف ذوات الأوتار المطلقة التي تحاط من جوانبها الأربعة على استعراض ، وتستخرج منها النغم بغمز أوتارها بالأصابع . ويبدو أن الكران لفظ معرب عن الكنارة ثم خفض (٣) » .
المزهر :

المزهر من الآلات التي دار حولها الكثير من التفسيرات والتفرع في تعريفاته . فبعضهم عرفه بآلة إيقاعية . والبعض الآخر بآلة وترية . وبعضهم عرفه بآلة إيقاعية مغلب الدلالة اللغوية على دلالة المصطلح . فأين المزهر من تلك التعريفات ؟

إن بحثنا عن المزهر الوتري ، فسنجده في «المخصص» تحت تعريف الصنج والعود (١) . وفي قاموس الموسيقى العربية قد وضع دلالة المزهر تحت العديد من الآلات :

١- الدف الصغير .

٢- دف كبير قطر دائرته نحو شبرين .

٣- عود ذو وجه من الرق .

٤- البربط .

٥- العود .

٦- الكران (٢) .

وقاموس الموسيقى العربية في تفسيره وتعريفه للمزهر الذي جمع فيه العديد من الآلات ، كأنه بهذا التعريف يفسر بشكل واضح ما قاله محقق الملاحى وأسمائها حيث ذكر :

«المزهر هو الدف أو نحو منه ، وهو من آلات الإيقاع ، وربما أطلقه العرب على بعض ذوات الأوتار التي تغطي صناديقها بوجه من الجلد كما في الرباب وبعض الطنابير القديمة . غير أن الأصل في المزهر هو الدف ، وتلك تسمية محدثة فيه (٣) » .

المعجم الموسيقي يتوسع في التعريف ليربط دلالة مصطلح المزهر بالدلالة اللغوية بقوله :

«المزهر اسم عام بالعربية ، مشتق من التجلي والزهري والتبختر على

(***) الكنارة : هي آلة موسيقية وترية تتألف من الصندوق الصوتي و ساقين جانبيين يتصلان بالصندوق الصوتي ، و ساق أفقي يوازي الصندوق الصوتي و يتصل بأعلى الساقين الجانبيين : راجع تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم : صبحي أنور رشيد : ص ٢٧ .

(٣) الملاحى و أسمائها من قبل الموسيقى : مرجع السابق : ص ١٧ .

(١) ابن سيده أبي الحسن علي بن اسماعيل : المخصص : دار الكتب العلمية بيروت لبنان : المجلد الرابع : السفر الثالث عشر ص ١٢ .

(٢) قاموس الموسيقى العربية : مرجع سابق ص ١١٩ .

(٣) الملاحى و أسمائها من قبل الموسيقى : مرجع السابق : ص ١٧ .

يكون مبالغ فيه من حيث قوة الصوت الذي شبهه بصوت مسموع تحركات الجيش لما لها من جلبة وضوضاء . فإن كان القصد عند امرؤ ألقيس أوتار الآلة الوترية ، فإن هذا الوصف يخرج عن المعقول ، ولكنني اعتقد بأنه يقصد الآلة الإيقاعية لما لها من قوة في مسموع الضربات الإيقاعية التي شبهها بالأصوات التي تصدر عن تحركات الجيوش .

آلة الطنبور :

آلة الطنبور من الآلات الوترية ذات صوت شجي يلتذ سماعه ، وهو معروف لدينا الآن باسم بزق الشامي أو بزق أعجمي (١) . إلا أن استخدامه أصبح قليلاً ولا نكاد نسمع به إلا فيما ندر .

والطنبور آلة وترية قديمة جداً ذات دساتين (*) (تحديد مواقع عفق الوتر ، يعود وجودها إلى عصور الفراعنة في مصر منذ حوالي سنة ١٦٠٠ ق م . ولها صور منقوشة للأسرة الثامنة عشر (٢) . وفي الملاحى

الإيقاع فأطلق على الآلات التي نخرج منها النغم والنقرات واضحة صريحة ، ومطربة موزونة الحركة . فكان يطلق قديماً على الطبول المخصرة ذات الوجهين ، ثم أطلق على الدفوف الكبيرة ذات الجلاجل ، ثم الصنوج ، ثم أطلقه العرب على ذوات الأوتار التي تغطي صناديقها المصوتة بالجلد الرقيق (١) .

والمزهر كآلة إيقاعية لازال يستخدم بنفس التسمية في مصر . ومنه كلمات بعض الأغاني الحديثة التي منها :

«دقوا المزاهريا مشا الله عليه ...»

بذلك نكون قد بينا ما يقصده امرؤ ألقيس فيما ذكره من آلات ، ولكن هل كان يقصد في ذكر المزهر الآلة الإيقاعية أو آلة وترية ؟ من هنا نلاحظ وصفه لصوت المزهر بكلمة الخميس ، والخميس في اللغة كما فسرت في ديوان امرؤ ألقيس (٢) ولسان العرب (٣) على أنها الجيش المؤلف من خمس فرق . والوصف قد

(١) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الخامس ص ١٨٠ .

(٢) ديوان امرؤ ألقيس : مرجع سابق ص ٢٣٧ .

(٣) لسان العرب : مرجع سابق : الجزء الثاني ص ١٢٦٤ .

(١) (المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الأول ص ٢٩٥ .

(*) دساتين : جمع دستان : لفظ فارسي معرب و معناه قاعدة أو نغمة أو لحن و يستعمل على الأشهر للدلالة على العلامات التي تستعرض سواعد الآلات الوترية كالعود و الطنبور لتعيين أماكن النغم في كل منها . و العرب يسمونها «عتب» : المعجم الموسيقي الكبير المجلد الثاني : ص ٢٩٧ .

(٢) محمود أحمد الحفني : علم الآلات الموسيقية : الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧ م : ص ٨١ .

ذكر لهذه الآلة ، منها الأعشى حيث قال :

وَ طُنَابِيرَ حَسَانٍ صَوَّتُهَا - عِنْدَ
صَنْجٍ كُلَّمَا مَسَّ أَرْنُ
وَإِذَا الْمُسْمَعُ أَفْنَى صَوْتُهُ - عَزَفَ
الصَّنَجُ فَنَادَى صَوْتُ وَنَ (٢)

و الطنابير جمع طنبور . والطنبور من الآلات التي يستخرج منها النغم بعفق الأوتار بالأنامل ، خلاف آلة الصنج أو الكنارة التي يستخرج منها النغم بنبر الوتر دون عفقه . وهذا يعطي الآلة مساحة صوتية واسعة لاستخراج أكبر عدد من النغمات والطبقات الصوتية .

كل ذلك يجرنا إلى القول بأن عرب ذلك العصر كانت لديهم الإمكانيات الفنية المتكاملة ، وأنهم قريبين من مرحلة الكمال الفني الذي أظهر الكثير من المصطلحات الفنية . بل أن مرحلة العصر الجاهلي كانت بمثابة القاعدة التي بني عليها ما جاء من مصطلحات فنية في مرحلة ظهور وانتشار الإسلام ، حيث وصلت تلك المصطلحات في كثرتها إلى مرحلة التعقيد ، وأخضعت ولا زالت خاضعة للدراسة والتحليل .

هنا يمكننا القول بأن عرب العصر الجاهلي كانت لديهم من الآلات الموسيقية ما عبرت وتعبر عن

وأسمائها يذكر بأن أول من عملها قوم لوط (٣) . ومن هذا العمق في التاريخ لهذه الآلة نجد من الصعوبة بمكان أن نحدد وقت دخولها إلى الجزيرة العربية . ولكن من الممكن تحديد من أين جاءت . ففي معظم المصادر تجمع على أنها فارسية الأصل والمنبت ، معتمدين في ذلك على أصل تسميتها الفارسي «دنبه بره» وهو اسم منقسم إلى جزئين أو قسمين أو كلمتين . الأولى «دنبه» وتعني الحمل و « بره» وتعني الإلية - الذيل - وبالجمع تصبح «دنبه بره» أي ذيل الحمل . سميت بذلك على سبيل التشبيه (٤) . ومحقق الملاهي وأسمائها يذكر الطنبور تحت مسمى «دم بره» ويورد نفس المعنى الفارسي ويشرح تراكيبه النغمية وشكله العام فيقول : «هو أقدم من العود والأصل في التسمية معرب عن الفارسية دم بره ومعناها إلية الحمل ، سمي كذلك لقرب شكل صندوقه المصنوع بها وله ساعد طويل ، يرتب عليه عدة دساتين إلى قريب من نهايته ، تحد أماكن النغم ، وله وتران فقط أثقلهما نغمة يسمى (البم) وأحدها يقال له (الزير) . (١)»

لقد جاء في أشعار العصر الجاهلي

- (٣) الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقى : مرجع السابق : ص ١٤ .
- (٤) المعجم المفصل في المعرب و الدخيل : مرجع سابق ص ٣٣٧ .
- (١) الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقى : المرجع السابق : ص ١٤ .
- (٢) دواوين العرب : الأعشى : مرجع سابق ص ١٩٩ .

، وقل أن يستعمل ذلك اللفظ إلا بالعربية أو في نظم الشعر(٢)».

والأعشى فيما تقدم يقول ما معناه «وأثنى الأنامل على أوتار الآلة» والعتب هي القاعدة التي يتم ضغط الأوتار عليها بواسطة الأنامل . ثم يأتي على ذكر اسم أحد الأوتار وهو وتر «الزير» الأحد نغمة في ترتيب أوتار العود أو الطنبور .

والأجمل من ذلك أنه عبر عن المصطلح الحديث المعروف بـ «الصد و الرد» الذي يعني ضرب الوتر وجوابه أو الدرجة الثامنة منه بضربات متلاحقة لتعطي مردود نغمي جميل . حيث عبر عن ذلك «بذي زير أبج» أي أن العازف قد ضرب وتر الزير ثم ثناه بنفس اللحظة بضرب «الزير الأبج» الذي هو وتر قرار الزير أو الطبقة الغليظة منه . وهذه الطريقة في عزف الآلة لا يقدر عليه إلا من هو متمكن من العزف على الآلات الوترية .

بذلك نكون قد أتينا على ذكر معظم الآلات الوترية التي جاء ذكرها في الشعر الجاهلي . وهناك شعراء كثر قد غفلنا ذكر أشعارهم لعدم الإطالة والاختصار .

مستوى حضاري ثقافي يتناسب وذاك الزمن ، وأن مقولة أن عرب ذاك العصر ليس لديهم آلات وترية قد انتفت عندما قرأنا شعر الأعشى وأمرؤ القيس . بل الأمر أبعد من ذلك ، فقد أعطانا الأعشى بجانب ذكره للآلات المتوفرة بذلك الوقت ، تلميحات تؤكد على بداية ظهور المصطلحات الخاصة بمسميات النغم والأوتار . ففي البيتين التاليين يذكر الأعشى مصطلحات خاصة بآلة وترية قد تكون آلة الطنبور أو آلة البربط أو المزهر الوتري ، حيث قال في قصيدة طويلة يمدح فيها أياس بن قبيصة الطائي و اقتطعنا منها التالي :

وَمُعَنَّ كَلَمًا قِيلَ لَهُ - أَسْمِعِ الشَّرَابَ ، فَغَنَّى ، فَصَدَحَ
وَتَنَّى الْكَفَّ عَلَى ذِي عَتَبٍ - يَصِلُ
(*) الصَّوْتُ بِذِي زَيْرٍ أَبَج (١)

ففي البيت الثاني يذكر الأعشى مصطلح «عتب» . والعتب في المعجم يعني «دساتين» . غير أن لفظ دساتين أو دستانات هو الأشهر استعمالاً في الموسيقى العربية للدلالة على العلامات التي تستعرض سواعد الآلات الوترية كالطنبور والعود فتحد أماكن النغم على الأوتار

(*) قد صحح محقق الملاهي و أسمائها الكلمة من «يصل» إلى كلمة «صلح» ، و الصلح الصوت الذي فيه ثقل و غلظ ، و يعني به نغمة مطلق البم . ص ٢٠ .

(١) دواوين العرب : الأعشى : مرجع سابق : ص ٤٨ .

(٢) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الرابع ص ١٥٧ .

، والظاهر بأن عازف هذه الآلة قد أثرياً حاسيس الأعشى بشكل عاطفي حتى جعله يعبر عن سماعه بالبكاء والشجو.

أما قصده في صنج الآلة الإيقاعية فقد عبر عنه في مكان آخر وقصيدة أخرى كالبيت التالي :

طِنَابِيرَ حَسَنِ صَوْتِهَا - عِنْدَ صَنْجٍ
كَلِمًا مَسَّ أَرْنَ (٢)

والفارق فيما بين البيتين أن في البيت الأول قد الحق الصنج بكلمات البكاء والشجو، أما في هذا البيت ، فقد الحق الصنج بكلمة «أرن»(*) وتغني النشاط والحيوية التي يتركها مسموع ضربات الصنج الحادة التي تترك انطباع اليقظة والانتباه . وسيأتي الحديث حول الصنج الإيقاعي عند الحديث عن الآلات الإيقاعية.

● ملحوظة: المراجع ستنشر في الحلقة الأخيرة.

آلة الصنج :

قد أتينا على ذكر هذه الآلة عرضاً فيما تقدم ، ولم نقف عندها كي نتعرف على أنواعها أو مسمياتها التي تطلق حيناً على نوع من أنواع المصفقات النحاسية وتارة تطلق على آلة وترية . ونحن إذ اعتمدنا منذ البداية على ما جاء في الشعر الجاهلي من وصف لتلك الآلات التي كانت تستعمل في ذاك الزمن ، وعلى الأخص أشعار الأعشى ، فإننا لن نبعد في وصف هذه الآلة عن الأعشى أيضاً . ففي الأبيات التالية يذكر الأعشى مجموعة من الآلات قد تم شرح بعضها فيما تقدم، والتالي شرح لبقيتها . يقول الأعشى في آلة الصنج:

تَرَى الصَّنَجَ يَبْكِي لَهُ شَجْوَهُ -
مَخَافَةَ أَنْ سَوْفَ يُدْعَى بِهَا (١)

والأعشى يقصد في صنج هذا البيت الآلة الوترية ، حيث يصفه بالبكاء والشجو(*) الذي يحمل الهم والحزن في نغمات أوتار الآلة

(١) ديوان الأعشى : مرجع سابق ص ٣٧

(*) الشجو : جاء في لسان العرب تحت مادة « شجا » الجزء الثالث ص ٢٢٠٣ : الشجو الهم والحزن .

(٢) دواوين العرب : الأعشى : مرجع سابق : ص ١٩٩ .

(***) أرن : جاء في لسان العرب تحت مادة « أرن » الجزء الأول ص ٦٦ : الارن النشاط .

تجربة الهجرة إلى الغرب والمنظور النسائي في الرواية العربية

بقلم: د. رشيد وديجي *

لا بد من دراسة الآخر في الخطاب الروائي النسائي العربي^١، ومعاينة الآخر المختلف من وجهة نظر نسائية مما يتيح الفرصة لتقييم الذات في علاقتها بالآخر لا من وجهة واحدة وأقصد الذكورية، وإنما من وجهة نظر الآخر أي مما تكتبه النساء، واعتقد أن وجهتي نظر أفضل من واحدة لأنهما تعطيان رؤية أكثر تكاملية.

سنقف على مدى مساهمة الكاتبة العربية بما هي أنثى في هذا الحقل الذي احتكره الكاتب العربي طويلاً حقل مناجزة الرواية لأسئلة الحضارة، و«الثقافة»، و«الجنس»، والهوية، والمستقبل، إذ احتل الذكر العربي الموقع الذي كانت تحتله الأنثى الغربية في روايات الكتاب العرب الذكور.

لقد ظلت المرأة على الهامش لاسيما فيما يتعلق بسياق التجربة مع الآخر الغربي، ومدى تأثرها بمقولاته إيجاباً وسلباً، وذلك لأن نظرة المجتمع لها لا تزال تقليدية الطابع، فهي الطرف الأضعف عاجز عن تمثيل نفسه و الذي ينبغي أن يمثل، ف«المرأة الشرقية آلة لا أكثر، فهي لا تميز رجلاً من آخر، التدخين، الذهاب إلى الحمامات، طلاء حاجبيها، شرب القهوة، هذه هي دائرة المشاغل التي يدور حولها وجودها، لقد كنا نحن من يفكر بها، لكنها لا تكاد تفكر فينا»^٢.

على هذا النحو، نمذج فلوبيير FLAUBERT المرأة الشرقية، وأنتجها

* أكاديمي من المغرب.

١ - هناك صيغ متعددة رسمت كتابة المرأة مثل «الأدب النسائي»، و«الإبداع النسائي»، و«الرواية النسائية»، و«السرد النسائي»، و«الكتابة النسائية»...

٢ - إرفن جميل شك، الاستشراق جنسياً، ترجمة عدنان حسن، مراجعة زياد منى، شركة قدمس للنشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٢١٠.

مجرد أداة وظيفية مسلوقة الإرادة،
و لا مجرد مثير للرضا فقط.

لتنحو بذلك في اتجاه «تحقيق
مغايرة عميقة تتأسس على إقامة
خطاب جديد يخرج من أسرار التمركز
الذكوري، و يعطي إمكانية لحضور
أصوات متعددة و مختلفة»^٤.

وقد فسر «ماركس» إشكالية مكانة
المرأة الدونية من وجهة نظره
بالفوارق الطبقية التي تكمن في
ما يتمتع به الرجال و النساء من
سلطة، و قوة و مكانة، إذ «لم تظهر
سلطة الرجل النافذة على المرأة إلا
بعد نشوء التنظيمات الطبقية،
و أصبحت المرأة بعدها شكلاً من
أشكال الملكية الفردية للرجال عبر
مؤسسة الزواج»^٥.

نموذجاً واسع التأثير، فهي سلبية
في حضورها، و تمثيلها لنفسها،
و مشاعرها، و حضورها، و تاريخها،
و فلوبيير ناب بالحديث عنها،
و تمثيل مكانتها الدونية المتضمنة
لتبعية خرقاء للرجل.

وعلى ما يبدو فالخطاب الروائي
النسائي خطوة لمقاومة الاستشراق،
ووصاية الفكر الغربي، اللذين أسهما
إلى حد ما في إنتاج صورة المرأة
على هذا النحو، وهو أيضاً خطوة
تهدف إلى البحث عن الذات في
ضوء علاقتها بالآخر، واستقرائهما
من جديد.

لعل أبرز ما يميز الكتابة النسائية^٢
هو الرضا في التحرر، و الرضا
في البحث عن مجال لا تكون فيه

٣ - بروز مصطلح «الكتابة النسائية» حسب الناقدة زهور كرام، ظهر
«كانشغال نقدي و سؤال معرفي تقريباً منذ الخمسينيات و خاصة مع
رواية «أنا أحيا» ١٩٥٨ ليلي بعلبكي، انطلاقاً من التصريح المباشر بالضمير
الأنثوي الذي يعبر علانية عن حقه في القول و الكتابة و الحياة، الشيء
الذي يعني محاولة لخرق المتعارف عليه فيما يخص الذات الصانعة للكتابة
تاريخياً (الرجل)، و الذات الحاضرة موضوعاً في الكتابة (المرأة)، و انتقال
المرأة من موضوع إلى ذات أي منظوراً إليها إلى فاعل في المعرفة السائدة،
و منتج لصيغ جديدة للمفاهيم المتداولة». لمزيد من التفصيل ينظر زهور
كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم و الخطاب، المدارس،
البيضاء، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٥٣.

٤ - محمد عفت، «كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح»، مجلة كلية
الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مولاي إسماعيل مكناس، سلسلة ندوات،
ع ٩، ١٩٩٦، ص ٤٣.

٥ - عن نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة
و الجسد و الثقافة، عالم الكتب الحديث، أريد، ٢٠٠٨، ط ١، ص ٣٤.

شخصية المرأة، و هي الجسد، والجنس، والفكر، جعل المرأة تبحث عن آفاق أخرى لتشكيل كيائها والإحساس بوجودها.

وفي رواية «خارج الجسد» لعفاف بطاينة ٧، يتكرر موتيف المرأة المستلبة جنسياً، و اجتماعياً، و ثقافياً، و اقتصادياً، و عقائدياً، إذ تهجر «منى» زوجها «سليمان»، و تقيم في شقة في إحدى ضواحي اسكتلندة مع ابنها «ادم» من زوجها السابق، «ستيوارت». وعلى هذا النحو كانت نرجسية الزوج، و قمعه مسوغاً لاعتراف منى بالآخر، واستيعابه؛ فقد كان على ما يبدو أكثر إنسانية في احتضان المرأة، و تفهم حاجاتها ككيان مستقل يمتلك بالإضافة للجسد عقلاً.

ولعلها أحسبت في علاقتها بـ «ستيوارت» بإنسانية واعية و متبادلة بين طرفين ناضجين اجتماعياً، وفكرياً، و متكافئين في الأدوار الاجتماعية، والاقتصادية، والجنسية، و التراتبية الطبقية، مما يعني أن «منى» التقت «ستيوارت»، وهي على وعي بأنه يشكل نمطاً مغايراً افتقدته في حياتها، و كيائها مع زوجها السابق.

ففي رواية «مسك الغزال» لحنان الشيخ ٦ استرعت مكانة المرأة الدونية اهتمام الخطاب النسائي، إذ تكشف الرواية عن تبعية المرأة للرجل على نحو يسلبها حريتها بحجة الوصاية عليها و حمايتها من نفسها، و على هذا النحو تتماهى صورة بطلة الرواية «نور» في علاقتها مع الآخر/ مغني الروك، صورة نمطية جاهزة في المخيال الغربي، ارتباطاتها مستمدة من عالم الحريم، و توليفة المثلث الساحر المتمثل بـ «السلطة، و الثروة، و المتعة» أيضاً، و جوهر المشكلة كما يبدو هو الاختلالات التي مرت من خلالها شخصية المرأة العربية، و انتهاك كيائها، و تحويلها إلى مسخ، و سجنها في صورة لا يسمح بتعديها.

و «نور» في الرواية السابقة كان استسلامها لآخر استسلاماً جنسياً غير مشروطاً أو مسبوقاً بوعي و كان تعاطيها مع مغني الروك تكراراً لصورتها الغبية كزوجة مقهورة لـ «صالح».

لأبد من الإشارة إلى أن انعدام الحوار خاصة، و انعدام سبل التفاهم، و إصرار الرجل على انتهاك أكثر العناصر حيوية في

٦ - حنان الشيخ، مسك الغزال، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٨.
و حنان الشيخ روائية لبنانية تقيم في لندن، من أعمالها: «حكاية زهرة» ١٩٨٠، «بريد بيروت» ١٩٩٢، «اكنسوا الشمس عن السطوح» ١٩٩٤، ترجمت بعض أعمالها إلى لغات أجنبية عديدة.

٧ - روائية أردنية، ورواية «خارج الجسد» هي روايتها الأولى، الصادرة عن دار الساقي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٤.

في أنه يظهر عنصرا فعلا يؤكد ديمقراطية العلاقة بين الذات والآخر، وهو قيمة حضارية افتقدتها المرأة في علاقتها مع زوجها، و مجتمعا، ولهذا لا تجد «منى» غضاضة في الانفصال عن زوجها، و اختيار العيش مع «ستيوارت» و مشاركته أحلامه، و ممارسة حقوقها إنسانة مكافئة للرجل في الإنسانية في مجتمع الآخر، ذلك المجتمع الذي يعمق من أحاسيس الفرد بفرديته، ويؤكد حقه في الاختيار.

و اللافت للنظر أن « فكرة الوهم»^٩ التي تتخلل علاقة المرأة بالآخر، إذ تتلاشى أحاسيس «منى» و مخططاتها، و يظل اتفاقها مع «ستيوارت» للتعايش المشترك عرضة للتهديد باستمرار، و السبب أن «ستيوارت» وجد أن اختلاف

و يمكن القول أن «منى» نموذج التحدي الكبير على صعيد الحياة العائلية، و الزوجية، و المجتمعية، و الثقافية، و النفسية، وهي نموذج الرفض للجسد المؤسس، و المقيد تاريخيا.^٨

وهنا تظهر ضرورة مواجهة العنف و القهر بالحوار، وهو بالطبع اختيار جريء، و استراتيجي لمرقلة سلطة الرجال، و يمكن أن نستحضر، في هذا الإطار، عبقرية «شهرزاد» في مواجهة لعبة الموت، و دونجوانية «شهریار». لقد كان الحوار خشية خلاص بالنسبة للمرأة المضطهدة في شخصية «شهرزاد»، كأن طيفها الذي راود المرأة طويلا كقدرة سحرية على الرواية الشفهية، عاد ليتحقق كتابة في روايات المرأة المعاصرة. زد، على ذلك، أن دور الحوار يتمثل

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

٨ - ينظر: مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط٤، ١٩٨٦، ص ٢٢٥.

٩ - تناولت سيزا قاسم « فكرة الوهم» التي لعبت دور الوسيط بين الشرق و الغرب التي تؤدي إلى صياغة صور مغلوطة عن الذات و الآخر.

انظر سيزا قاسم، موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة فصول، السنة ١، العدد ٢، يناير ١٩٨١، ص-ص ٢٢٤-٢٢٩.

ورد على لسان بطل رواية سهيل إدريس ما يؤكد ثقافة الوهم الذي تتسجبه المخيلة عن الآخر يقول: « تبحث عنها..عن.. المرأة.. تلك هي الحقيقة التي تتساها.. بل تتجاهلها. لقد أتيت إلى باريس من أجلها. و الآن، أ رأيت أنك كنت مخدوعا عن نفسك، ساعة كنت تتصور أنهم كثيرات، هنا، وأنه يكفيك أن تسير في الطريق ليتهاقن عليك، ويحدثك حديث الهوى»^٩.

سهيل إدريس، الحي اللاتيني، دار الآداب، بيروت، لبنان، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط ١٤، ٢٠٠٦، ص ٢٣.

لها كيان يحس، و يشعر، ولها عقل يفكر و يناقش القضايا المختلفة، وأصبحت على وعي كيف يمكن أن تكون، و أن تختار، وأن تمارس حرية مسؤولية وواعية سواء داخل منزلها أو خارجه، و رفضت أن تختزل وجودها إلى كيان جنسي فقط.

ولعل افتقار «مدى» لحس الحوار، و الفاعلية الايجابية في تلقي الآخر مقارنة مع شخصية المرأة الغربية «جين موريس» في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، يفسر الكيان المكبوت في شخصية المرأة العربية «مدى» و سلبيتها في تلقي الآخر، فالحوار قيمة حضارية، و ضرورة لتمثيل الذات إزاء الآخر، وهذا ينسحب على تفسير كيان المرأة المكبوت في علاقتها بالأكثر خصوصية مع حضارتها بدءاً بالقمع الأبوي، و سلطة الزوج، و المجتمع الذكوري، و انتهاء بذاتها المستلبة.

وسلبية المرأة «مدى» هي حواجز قائمة بينها وبين الآخر و حضارته لا تقدر على تجاوزها، فهي لا تستطيع الخروج من سلبيتها و تبعيتها لأن فاقد الشيء لا يعطيه.

بل أكثر من ذلك، فعلاقتها مع «فيشر» على وعي بخصوصية محيطها كبلد عربي و طابو الدين، و الجنس، و السياسة، لذا

الدين بينهما طرف مهدد لعلاقته بـ «منى»، وذلك من خلال نبأ في جريدة يصور القاتل شاباً مسلماً الهوية، وهي النظرة ذاتها المنقولة عن الشرق، فكرة الاستبداد الشرقي، ولعل أخطر الأمور التي حدثت للإسلام كدين هي فصله عن جوهره الحقيقي في تصدير الأمل، و الحياة الإنسانية، و تحويله إلى إيديولوجيا تهدف إلى تصدير الخوف و الرعب.

و ما يمكن قوله في هذا السياق أن الإنسانية بأكملها ضحية سوء فهم الصراع الحضاري.

أما في رواية «شجرة الحب غابة الأحزان» لـ «أسيمة درويش»^{١٠}، تعاني «مدى» في علاقتها الزوجية بـ «عبد الله» من سلبية دورها، و تهميشها كأمراة لها حرية الاختيار تماماً كالزوج ؛ فقد اقتصر دورها على الجنس، و أعباء المنزل، و الإنجاب، و رعاية الأطفال... إلخ و غيرها من مظاهر التبعية، ولم يتحقق لـ «مدى» فهم زوجها في طبيعته، و طريقة تفكيره و ازدواجيته إلا من خلال علاقتها بالآخر الطبيب الانجليزي «كولن فيشر» الذي شعرت معه بكيانها كإنسانة تفكر و تناقش ما يدور حولها من أحداث سياسية، و اجتماعية، و ثقافية، و بأهمية وجودها و أحاسيسها كإنسانة

١٠ - كاتبة سورية، لا يوجد لديها أعمال روائية سوى «شجرة الحب غابة الأحزان»، الصادرة عن دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠.

آخر/الذات(الرجل العربي) وآخر/الغير (الرجل الغربي)، فإن « باريس » مثلا هي فضاء الغير والحبس الكبير، وهي المكان بوصفه المنفى المتوهم لفعل الحرية، المتضمن مساءلة الجسد المنتهك، وهوية الأنوثة التي لا معنى لها إلا بالتجاوز مع الغيرية، وما تشكل هذه الغيرية من تضاد للذاتية ١١.

وقد شكل المكان الغربي بالنسبة للمرأة العربية المثقفة فضاء لممارسة الحرية كما تتصورها. فمعظم الشخوص الرئيسة للرواية العربية النسائية «نساء وجدن أنفسهن أداة للرغبات اللاواعية بيد الرجل وتحت مسمى مؤسسة الزواج، التي تحرم المرأة من خلالها الاعتراف بوجودها ككائن قائم بذاته له غيريته وأصالته، فآثرن الطلاق واسترجاع حرياتهن المستلبة، والبحث عن الذات من جديد في عواصم الغرب» ١٢.

فهؤلاء النسوة يهرين من فضائهن الأصلي الذي تربين فيه (الخليج أو دول عربية) لأنه أصبح بالنسبة إليهن فضاء معاديا بقيوده وقمعه لحرية المرأة؛ إنه فضاء ينعدم فيه «الحوار خاصة، وانقطاع سبل التفاهم وإصرار الرجل على انتهاك

بدا التواطؤ على اختلاف أشكاله الجنسية، و الثقافية، و الحضارية، ومع ذلك فشروط تجربتها اقتضت من «مدى» متابعة دراستها في إحدى جامعات الغرب، و ذلك حين انتهت تجربتها مع الآخر» فيشر، مؤكدة على تسلح المرأة بالعلم، و الوعي كضرورة من ضرورات اللقاء مع الآخر.

ولعل وعي «مدى» لواقعها كان باعثا على التمرد، و البحث عن ذاتها وهويتها بمنأى عن ممارسات القمع أو محاولات بسط هوية جديدة يفرضها الزوج جوهرها التسلط والقمع.

على هذا النحو يتغير هرم السلطة المجتمعي جراء هذه الوضعية العلائقية بين الأطراف الحضارية المختلفة سيما وأن المرأة تصبح طرفا لا أداة جنس فحسب، وإنما ثقافية / حضارية أيضا.

لقد كان «عطيل» و «ديدمونة» بالتأكيد زوجين متفقين بحسب شكسبير، ومع ذلك، وبسبب انتهاكهما للنظام العرقي الجنسي بأكمله، حكم على زواجهما باللعنة، و عوقب العاشقان بمأساة.

وإذا كانت الرواية النسائية العربية قد أشارت إلى نوعين من الآخر:

١١- ينظر: نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة و الجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، اربد، الأردن، ٢٠٠٨، ص-ص ٢٦-٢٧-٢٨.

١٢- نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة و الجسد والثقافة، مرجع مذكور، ص ٢٦.

أكثر العناصر حيوية في شخصية المرأة وهي: الجنس والجسد والفكر والإنتاج، مما يجعل المرأة تبحث عن آفاق أخرى لتشكيل كيانها والإحساس بوجودها» ١٣.

ونتيجة لقوة تأثير الغرب على وعيهم يخرطون في الأمكنة الغربية بحثاً عن هذه الحقوق المهدورة في الفضاء الأصل (الوطن العربي) في عملية استيعاب لفضاء الغرب (عواصم غربية) والآخر الغربي، وتنفور وإقصاء لفضائهن الأصل وآخر الذات (الرجل العربي)، بهدف البحث عن الذات وتحقيق طموحاتها في هذا الفضاء الجديد.

والجدول الآتي يوضح هذه العملية:

إقصاء فضاء الذات الأصلي / قبول واستيعاب الفضاء الغربي				
المؤلفة	الرواية	المرأة / الفضاء الأصل	فضاء (الذات) / فضاء (الآخر)	آخر الذات (الزوج العربي) إقصاء / الآخر الغربي (العربي) استيعاب
حنان الشيخ	مسك الغزال / دار الآداب للنشر / بيروت ط ١ / ١٩٨٨ ، و ط ٢ / ٢٠٠٢	نور / الخليج لندن	الخليج / لندن	صالح عربي خليجي (إقصاء) / مغني الروك (قبول واستيعاب)
أسيمة درويش	شجرة الحب غابة الأحزان ط / ادار الآداب بيروت / ٢٠٠٠	مدى / سوريا	سوريا / الخليج / لندن	عبد الله (إقصاء) العائلة الأصلية (إقصاء) / كولن فيشر (قبول واستيعاب)
عفاف بطاينة	خارج الجسد ط ١ ، دار الساقبي بيروت ٢٠٠٤	منى / أردنية	القرية الأردنية / اسكتلندة	سليمان والعائلة (إقصاء) / ستيفارت (قبول واستيعاب)

في فضاءات آخريّة مختلفة كباريس
مثلاً أو لندن» ١٥.

إضافة إلى ما سبق، فإن الآخر، وإن
سيطرت عليه عقدة تفوق ثقافته، و
سيادة العلم، و قيادته نحو سعادة
مزعومة، إلا أنه شكل بالنسبة
للمرأة العربية نموذجاً فريداً على
صعيد العلاقات الإنسانية، إذ
منحها الفرصة لاختيار الكيفية
التي تلائمها لتلقى شروط حياتها
الجديدة، حياة تقوم على احترام
حرية الجنس الآخر، و احترامها
ككيان مساو للرجل في الحقوق و
الواجبات سواء في داخل المنزل أو
خارجه، ولعل الاختلاف في علاقة
المرأة بالزوج و علاقتها بالآخر،
أتاحت لها رؤية الجوانب الأخرى
في شخصيتها، لكن هذا لا يعني
أن الآخر يمكن أن يكون بديلاً
عن آخر الذات لأن الأول قد لعب
دورين مزدوجين إحداهما: الإغراء
بقبوله و ثقافته، و الثاني: التهديد
الوجودي.

من النتائج المترتبة عن كل ذلك،
أن بعض النساء عبرن الحواجز
الثقافية و اكتسبن هوية جديدة،
وبعضهن بقين عالقات في المنطقة
المحايدة بين الثقافات، و أخريات
أخفقن في تطبعاتهن، وقفلن
راجعات إلى نقطة الصفر.

كل واحدة من هؤلاء النسوة امتطت
صهوة حلمها وراحت ترسم آمالاً
جديدة في فضاء جديد من فضاءات
الغرب، وفي متغير المكان هذا تشعر
بتحول فكري ووعي جديد يرفض
مكان القمع والزوج المتسلطين
الذين تركتهما وراءها؛ ذلك المكان
والزوج اللذان يعاملان المرأة جسداً،
وأداة للجنس، ووعاء للإنجاب وبين
ال«هنا»، و ال«هناك» تظل باحثة عن
هوية جديدة في مكان جديد.

فالقارئ لهذه الروايات النسائية
المذكورة في، الجدول، يلحظ أن
«العلاقة الزوجية (الآخر) المهددة
بالانفصال (الطلاق) هو الخطاب
المشترك في الرواية النسائية،
ويضطلع بدور الوسيط/المحرص
باختلافه بل والمؤسس لتهديد من
هذا النوع» ١٤.

كل واحدة منهن فضلت مكان الغرب
واختارت الرجل الآخر الغربي زوجاً؛
في فضاء لندن واسكتلندا وباريس
والمواضع الغربية التي تتوفر فيها
أجواء الحرية، واختيار الرجل
الغربي «لأنه وببساطة يشاركها
إنسانيتها ويعاملها معاملة الند
لند في الأدوار الحياتية المختلفة،
بعكس العربي فهو سلبي وازدواجي
ونرجسي، مهووس بهاجس السيطرة
والتسلط، مكوّنه السيكلوجي جبلة
لم يستطع تجاوزها حتى وإن وجد

١٤- نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة و
الجسد والثقافة، مرجع مذكور، ص ٢٧.

١٥- المرجع نفسه، ص ٢٨.

تركيب:

انطلاقاً مما تقدم نستخلص الآتي:

● لدراسة علاقة المرأة بـ الآخر / الرجل الغربي و لفهم علاقتها به كان لابد من فهم حقيقة علاقتها بالرجل / الزوج في مجتمعها .

● المرأة لا تزال حتى يومنا هذا تعاني من النظرة الدونية، و هضم حقوقها كإنسانة في كافة مجالات الحياة .

● فقدان الحوار بوصفه قيمة حضارية بين الأطراف المختلفة (الرجل، المرأة، المجتمع) .

● إقصاء المرأة لزوجها، و استيعاب الرجل الغربي سببه ثقافة الاختلاف خاصة فيما يتعلق بالجانب الإنساني، و نظرة الرجل الغربي للمرأة على وجه التحديد، فالمرأة طرف مشارك للرجل في الأدوار الحياتية المختلفة .

● الاعتراف بغيرية الآخر الرجل / المرأة هو اعتراف بكافة أشكال الغيرية، وأقصد الحضارية منها، وهو ضرورة تؤكد أن التعايش الثقافي بين الحضارات ممكن و ضروري، بل هو الأساس .

● المرأة تعاني من أزمة هوية سببها الاختلاف فكرياً، وثقافياً، و اجتماعياً بين الرجل / الزوج و الرجل / الآخر .

● التنازل عن الهوية الثابتة لصالح هوية الآخر الثقافية، أو الاندماج في مجتمعه .

● الجنس في الخطاب الروائي النسائي ينطوي على تهديد الذات من خلال الهيمنة التي يمارسها الآخر الداخل على الذات بوصفه الأقوى، خاصة تمثيل دور المرأة سلبياً من الناحية الجنسية، وغياب الحوار فعالية و ضرورة بين المرأة العربية و الرجل العربي سببه في بعض الأحيان القمع الذي يمارس على المرأة في مجتمعها، مما يؤدي إلى حضورها الأبيك أمام الآخر .

● تحويل الإسلام إلى إيديولوجيا هدفها تصدير الرعب و الخوف كنتاج لأخطاء الآخر في تصوراتهِ و أفكارهِ الاستشراقية المسبقة، التي استخدمت مرجعية، و التي تؤكد العداء المبني، وتستبعد الحوار و التسامح بين الأديان .

● لعب المونولوج دوراً في الخطاب الروائي النسائي، إذ من الملاحظ أن المرأة المستلبة كانت تقول في سرها كل ما لا تستطيع قوله جهراً .

● العلاقة بين المرأة و الرجل الغربي في الخطاب الروائي النسائي بعيدة كل البعد عن جنسنة العلاقات بمنطق «الغزوة المتروبولية»^{١٦}،

١٦ - الغزوة المتروبولية: هي التسليم بأن العلاقات بين الأمم و الحضارات كالعلاقة القائمة واقعاً بين الرجل و المرأة: علاقة قوة و تحكم وسيطرة و بالتالي استسلام و رضوخ بحيث تصبح «المثاقفة» «معامعة» لمزيد من التفصيل ينظر جورج طرابيشي، شرق غرب، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص ١٦ .

تلك العلاقة لمعرفة تجربة جسدية مغايرة، يبدو الفضاء الغربي مغايراً للفضاء الشرقي، ولهذا تتجذب المرأة لرجال في فضاء مغاير ترسم فيه صورة المرأة شريكة للرجل و ليست محظية.

● تغدو كتابة المرأة بمثابة جواز مرور إلى حياة إنسانية تستطيع البطلنة داخلها الاحتجاج، وهدم تراث يتجاهلها، وإعادة بناء تراث آخر يعيد لذات المرأة كينونتها المهمشة بفعل روااسب الماضي الممتدة في الحاضر، والتي تجعل من المرأة في الغالب، سلطة خاضعة لمواضع السوق العائلي، والأعراف التي حددت التعامل معها في قوالب، ومسارات نمطية « ١٩٠ ».

وبأن الشرق ذكر و الغرب أنثى كما أوردتها الروايات العربية ١٧ التي كتبها روائيون رجال، و لكن الخطاب الروائي النسائي يقدم مسوغات للاعتراف بالآخر، و تعليق سلطة الواحد، ورفض اختزال وجود الآخر، بأن نصبح صورة عنه، أو ظلاً لصورته.

● تخطت المرأة أسوار المعتقد الديني إذ تريد شريكا مختلفا، و طرح السرد النسائي قضية العلاقات المختلطة بين شخصين ينتمون إلى ثقافات و عقائد مختلفة لسبب خاص هو عدم الاعتراف بهويتها الأنثوية « فتلجأ المرأة إلى الآخر هرباً من ثقافة أو عقيدة حالت دون رغباتها » ١٨٠

● إن شعور المرأة بالانتقاص دفع بها إلى الغرب، فظهر الغربي في أفق توقع المرأة العربية مخلصاً، أو باعثاً على فكرة الاستقلال، وفي بعض الأحيان سعت الشرقية إلى

١٧- الروائيون العرب الذين ناقشوا في روايتهم علاقة الشرق و الغرب، توفيق الحكيم (عصفور من الشرق) « ١٩٣٨ »، و يحيى حقي (قنديل أم هاشم) « ١٩٤٤ »، سهيل إدريس (الحي اللاتيني) « ١٩٥٤ »، الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) « ١٩٦٦ »، وبهاء طاهر (الحب في المنفى) « ١٩٩٥ ».

١- عبد الله إبراهيم، «سرد النساء وسرد الرجال»، مجلة علامات، ع ٣٤، ٢٠١٠، ص ٥١.

٢- نورة الجرموئي، «تطور متخيل الرواية النسائية العربية»، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٢٢، ربيع الأول، ١٤٣١، مارس ٢٠١٠، ص ٩٥.

السياب.. بين الذاتية والموضوعية

بقلم : د. أحمد زياد محبك *

أولاً . مقدمة

المقصود بالذاتية أن يعالج الشاعر موضوعاً في داخل ذاته، كالحب أو الحزن، والموضوعية أن يعالج الشاعر موضوعاً في الخارج، كأن يصف جبلاً أو يعالج موضوع الحرب والسلم، والمقصود بالذاتية أيضاً أن يتبع أسلوباً ذاتياً في التعبير، وهو الأسلوب القائم على الغنائية والمباشرة والوضوح، والمقصود بالموضوعية أيضاً أن يتبع أسلوباً موضوعياً في التعبير كالرمز وأسلوب القص والتوظيف الثقافي، فالذاتية والموضوعية هما في الموضوع وفي الأسلوب، وليس في أحدهما من دون الآخر. ولم يعرف الإنسان في العصور البدائية الذاتية والموضوعية، فما هو في الداخل أو ذاتي هو جزء مما هو في الخارج، وكذلك ما هو في الداخل هو جزء من الخارج، والداخل والخارج متداخلان ومنذغمان ببعضهما ببعضهما الآخر، وكل منهما مرتبط بالآخر ارتباطاً كلياً، بل هو امتداد له، وكلاهما يمثلان وحدة لا تنقسم، ومع مرور الزمن وتطور الوعي وتطور أشكال المعرفة، بدأ الانفصال يتضح بين ما هو في داخل الذات وما هو في خارجها، وأخذ أحدهما ينفصل عن الآخر ويستقل، بل أصبح هذا الانفصال والتمايز مطلباً ضرورياً، وأضحى جزءاً من الوعي والعدل والعلم والحضارة، كما أنه جزء من معاناة الإنسان المعاصر، وسبب من أسباب قلقه وتوتره، ولكن الشاعر ما يزال إلى اليوم يسعى إلى توحيد الداخل والخارج، وهو في توتره وانفعاله وإبداعه يوحد بين الذاتي والموضوعي، وهما في الشعر الحق متحدان، بل هما واحد.

وبقدر ما يسعى الشاعر إلى التوحيد بين الداخل والخارج بقدر ما يسعى العالم إلى الفصل بينهما، وبقدر ما يكون نجاح الشاعر في التوحيد بينهما

* أكاديمي من سوريا.

بما في المعالجة من انفعال وخيال، فالذاتية هي في الموضوع والأسلوب، وهي في الشكل والمضمون وهي في المادة وأسلوب المعالجة، وكذلك الموضوعية، والمقصود بالموضوعية معالجة موضوع في خارج الذات، كالمرض أو الجبل أو الحرب، والموضوعية هي أيضا معالجة الموضوع الداخلي أو الخارجي الذاتي أو الموضوعي بأسلوب موضوعي. فثمة موضوع داخلي وموضوع خارجي، أو موضوع ذاتي وموضوع موضوعي، وثمة أسلوب للمعالجة ذاتي، وأسلوب للمعالجة موضوعي، ومن الممكن معالجة الموضوع الذاتي بأسلوب ذاتي وبأسلوب موضوعي.

ولقد رثت الخنساء أخاها صخرًا، على سبيل المثال، فبكت واستعبرت، وأبنته، فمجدت أخلاقه، وأشادت بكرمه وشجاعته وعفته، وكانت في ذلك كله تتحو منحى ذاتيا واضحا في التعبير، ولكن لم يشفها ذلك، فلجأت إلى الموضوعية الفنية، لتؤكد النزعة الذاتية، فصورت ناقة فقدت حوارها، وهو البو، فإذا هي حزينة أشد الحزن، تطوف حوله، وهي ترسل أصواتا واضحة تعبر عن حزنها وتخفي أصواتا أخرى، وهذه الناقة تسرح في المرعى وتتسلى قليلا، فإذا ما ذكرت حوارها اضطربت، وأخذت تروح وتجيء في حيرة وقلق، وهي ترعى الأرض المعشبة التي أخصبها الربيع، ولكنها مع ذلك لا تسمن، لأنها في حنين دائم، ثم تؤكد الخنساء أن

بقدر ما يكون نجاح العالم في الفصل بينهما، فالعالم والطبيب والمحقق والقاضي يسعى كل منهم إلى إقصاء مشاعره وعواطفه وذاته عما يبحث فيه أو يحققه أو يعالجه، ولكن في الحالات كلها لا يمكن الفصل الكلي أو المطلق، ولا بد في الذاتية قدر من الموضوعية، ولو قليل، ولا بد في الموضوعية قدر من الذاتية، ولو قليل، فلا بد للمحقق أو الطبيب أو القاضي من قدر من ذكائه أو خبرته كي يكتشف أو يعرف أو يصل إلى حل أو نتيجة، ولا بد للشاعر والأديب من قدر من الموضوعية كي ينقح عمله وينفي عنه الخطأ والضعف ويلتزم فيه ولو الحد الأدنى من المفاهيم الأدبية والنقدية، وما أشبه الذات والموضوع بدائرتين، يدخل جزء من إحداهما في الأخرى بعض الدخول، وليس كله، فما هما بمتداخلتين كل التداخل ولا هما بمنفصلتين، والعالم الخالص العلم يكاد يقف في أقصى دائرة الموضوع بعيدا كل البعد عن الذات، والمستغرق في ذاته الاستغراق كله، يكاد يقف في أقصى الدائرة الممتلئة للذات، والشاعر الذي يوحد الذات والموضوع يقف في المنطقة الوسطى حيث تتداخل إحدى الدائرتين في الأخرى.

والمقصود بالذاتية معالجة موضوع ذاتي في داخل الإنسان، والمقصود بالذاتية أيضا استخدام وسائل ذاتية في التعامل مع الموضوع الخارجي أو الداخلي، الذاتي أو الموضوعي،

إلى تحقيق الفصل بينهما في العلم، ويسعى جهده إلى تحقيق التوحد بينهما في الفن، وتلك هي مشكلة الإنسان المعاصر.

وسوف تتناول هذه الدراسة قصيدة للسياح (العراق ١٩٢٦ - ١٩٦٤)، يعالج فيها موضوعاً ذاتياً وهو غريته ورغبته في العودة إلى الوطن، وهو موضوع ذاتي داخلي، ولكنه يعالجه بأسلوبين ذاتي وموضوعي، وهذه القصيدة هي قصيدته: «غريب على الخليج» (الكويت ١٩٥٢).

ثانياً. بناء القصيدة

١. العنوان:

عنوان القصيدة هو خارج القصيدة موضوعياً، وهو داخل القصيدة ذاتياً، فهو داخلها وخارجها، في آن، وهو ذاتي وهو موضوعي في آن، ومثل هذا التوتر بين الداخل والخارج، وهذا التوتر بين الذات والموضوع هو ما يمنح العنوان سحره، فهو واضح وهو غامض، يقول كل شيء، ولا يكاد يقول شيئاً، هو مفتاح القصيدة، يلخصها، ويكشف سرها، ولكنه لا يغني عنها، هو بعض منها، ولكنه منفصل عنها، ولا غنى للقصيدة عنه.

والعنوان في هذه القصيدة « غريب على الخليج » يعتمد على اللغة المباشرة، وهو واضح الوضوح كله، هو واضح في مفرداته الثلاث، وواضح في العلاقة بين مفرداته، فكلمة غريب تدل بوضوح على الغربة والوحدة والانفراد، والكلمة في تنكيرها تزيد من الشعور

حزن هذه الناقاة لا يمكن أن يبلغ ما بلغه حزنها على أخيها، فالخنساء تستعين بحالة موضوعية هي حزن الناقاة، وتروي قصة طويلة، لتؤكد حزنها. تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

قذى بعينك أم بالعين عوارُ
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدارُ
كأن دمعي لذكراه إذا خطرت
فيض يسيل على الخدين مدرار
وإن صخرًا لو ألينا وسيدنا
وإن صخرًا إذا نشتو لنحار
وإن صخرًا لتأتم الهداة به

كأنه علم في رأسه نار
لم تراه جارة يمشي بساحتها
لريبة حين يخلي بيته الجار
وما عجول على بو تطيف به
لها حنينان: أصغار وإكبار
ترتع ما رتعت حتى إذا ادكرت
فإنما هي إقبال وإدبار
لا تسمن الدهر في أرض وإن رُبعت
فإنما هي تحنان وتَسْجَار
يوماً بأوجد مني يوم فارقني

صخر، وللدهر إحلاء وإمرار
ومن الصعب الفصل الحاد القاطع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، حتى في العلم نفسه، فكيف الأمر إذن في الفن، فلا بد في الموضوعية ولو قدر قليل من الذاتية، ولا بد في الذاتية ولو قدر قليل من الموضوعية، ولكن يظل الإنسان يتطلع إلى الفصل بين الذات والموضوع، ويسعى جهده

هو وقت الظهيرة، وقد أثقل على
الشاعر الزمان، وضاق به المكان،
وهو يرى المهاجرين الكادحين، حيث
يقول:

الريح تلهث بالهجرة كالجثام
على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر
للرحيل

زحم الخليج بهن مكتدحون
جوابو بحار

من كل حاف نصف عار

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المحير
في الخليج

ولكن الشاعر سرعان ما يرتد
إلى مكان آخر غائب، ولكنه مائل
في وجدانه، وهو العراق، إذ يسرح
الشاعر البصر وهو على الخليج
ليمدّه عبر البحار لعله يرى العراق،
وهو ينشج ويكي مناديا الوطن
ويكرر النداء، وكل ما حوله يكرر
نداء العراق معه، حيث يقول:

جلس الغريب يسرح البصر المحير
في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد
من نشيج

أعلى من العباب يهدر رغوّه ومن
الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي
الثكلى: «عراق»

كالمد يصعد كالسحابة كالدموع
إلى العيون

الريح تصرخ بي: «عراق»

بالغربة والوحدة والانفراد، وحرف
الجر على يؤكد مفهوم المكان،
وكلمة الخليج مرتبطة في ثقافة
القارئ العربي بالخليج العربي،
وسوف تثير على الفور إحياءات
ترتبط بالواقع العربي والمواطن
العربي، ولكن هذا الوضوح ليس
مطلقاً ولا نهائياً، بل هو وضوح
غامض، أي إنه يثير الفضول لمعرفة
هذا الغريب، وسر غريته، وسببها،
وطبيعة معاناته، ونهايتها، ومن هنا
تظهر حاجة العنوان إلى القصيدة،
كما تظهر حاجتها إليه، وهنا
ينتهي استقلال العنوان، ليظهر
ارتباطه بالقصيدة، كما ينتهي كونه
خارجها، ليصبح جزءاً منها، ولكنه
يظل مجرد مفتاح. والعنوان بما
أنه جملة اسمية يدل على السكون
والمكث في المكان، يؤكد ذلك حرف
الجر على، الذي يؤكد الجلوس في
المكان، وعدم التحول أو الانتقال،
كما يؤكد المكان: الخليج، الذي هو
مشكلة القصيدة، وقد تجلى منذ
البدء في العنوان.

٢. الافتتاح والاختتام:

يفتح الشاعر القصيدة بتصوير
مكان ضاقت به نفسه ذرعاً، يريد
الخروج منه، هو أرض الغربة،
وهو مكان حار، ثقيل، الناس فيه
يتحركون ويسافرون، وهو قاعد
مقيد، يريد مغادرته، ويجد الرحيل
عنه صعباً. والشاعر معني بتصوير
المكان، وتحديد الزمان، ليبدل على
الحالة النفسية التي هو فيها، وهو
يصور المكان ويحدد الزمان بخطوط
عريضة، فالمكان هو الخليج والزمان

العراق، وبذلك تبدأ القصيدة بقسوة الغربة لتنتهي إلى اليأس من العودة إلى الوطن، وهذا ما يزيد من قسوة الغربة.

وافتح القصيدة هو بمكان خائق مغلق، على الرغم من أنه مفتوح، فهو من الناحية الجغرافية مفتوح، لأنه الخليج، ولكنه من ناحية نفسية مغلق، لأن الشاعر مقيد ولا يستطيع الرحيل، ولأن الزمان على الشاعر وعلى الخليج ثقيل، فالريح تجثم ولا تتحرك، والوقت هو الظهيرة الحارقة القاسية، والريح التي يتوقع أن تتحرك هي جاثمة وكأن الوقت أصيل، فالوقت يميل إلى الغروب، أي النهاية والموت، وليس إلى الولادة والحياة. ويختلف عن هذا الافتتاح الخائق المغلق افتتاح قصيدته «أنشودة المطر»، وقد كتبها في العراق بعد عودته إلى الوطن، وهو يستهلها بمكان وزمان أيضاً، ولكنهما مختلفان الاختلاف كله. يقول في المفتح:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجحه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم.

لقد تم في هذا المفتح التوحد بين الحبيبة والوطن والشاعر، فإذا عيناها غابتا نخيل، وغابات النخيل هي الوطن، وهذا هو المكان، أما الزمان فهو وقت السحر، أي

والموج يعول بي: «عراق، عراق»، ليس سوى عراق.

وما هو مفاجع أن العراق المائل في الوجدان والحاضر في الخيال، هو نفسه العراق الغائب والبعيد البعد كله، ومن هذا التناقض يحس الشاعر بالمأساة، فالشاعر يملك العراق في الزمان، أي يملكه في الوجدان، ولكنه يفقده في المكان، لأنه عنه بعيد، إنه الصراع بين المكان والزمان، وهذا هو سبب المأساة. ويختتم الشاعر القصيدة بالشوق إلى مكان آخر يتوق إلى الرحيل إليه، ولكنه لا يستطيع، حتى إنه ليتمنى أن تكون الأرض قطعة واحدة، ولا يحار يفصل بين بعضها وبعضها الآخر، كي يصل إلى وطنه، ولكنه يجد أخيراً أن العودة مستحيلة، فيقول:

واحسرتاه .. فلن أعود إلى العراق
! وهل يعود

من كان تعوزه النقود؟ وكيف
تدخر النقود (م)

وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق
ما يجود (م)

به الكرام على الطعام؟
(م)

لتبكين على العراق
فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك دون جدوى
للرياح وللقلوع .

إن الشاعر يجد العودة إلى الوطن مستحيلة، لأنه لا يملك أجرة ركوب السفينة كي يصل من الكويت إلى

المرحلة الأخيرة من الليل المنبئة
بالفجر، وبذلك يوحى الزمان
بحتمية الانفتاح والانفراج وانبثاق
النور وولادة الفجر والحياة، وبذلك
فالزمان هو إطلالة على الفجر،
والمكان هو الوطن الغني بغابات
النخيل، أي بالخصب والحياة.

ويؤكد ذلك كله الصورة التالية،
وهي صورة تضم الزمان والمكان
معاً، وفيها يشبه العينين بشرفتين،
وهذا المكان يوحى بالإطلال على
أفق واسع عريض، والزمان هو آخر
الليل والقمر راح يغيب، وهو إذن
ساعة انبثاق الفجر وإطلالة النور
وولادة الحياة، وبذلك يغدو المكان
منبئاً بالانفتاح على الأفق وعلى
الفجر، وكيف لا يكون ذلك وهذا
الإطلال هو من خلال عيني الحبيبة
التي يقدم لها ذلك الانفتاح الذي
هو أشبه ما يكون بالابتهاال، ولعله
ابتهاال إلى ربة الخصب، أو الأم،
أو الوطن، أو هو الحبيبة نفسها
وقد غدت الأم والحبيبة والوطن
وعشتار، لأن بها الحياة والولادة
والخصب. ويؤكد ذلك كله أيضاً
أنه بفضل ابتسامتها تورق الكروم،
فيكون الخصب، بل ترقص الأضواء
كالأقمار في نهر، وفي الرقص
حركة وحياة وحب وفرح، وفي النهر
حياة، وليس ذلك فحسب، بل إن
ذلك النهر يرحه مجذاف في ساعة
السحر، لتأكيد الحركة، ولتأكيد
الاقترب من الفجر، ساعة الولادة
والحياة. إن افتتاح «أنشودة المطر»
يضج بالخصب والحركة والحياة،
يؤكد ذلك الأفعال المضارعة التي

تدل على انبثاق حركة وامتدادها
امتداداً لا يكاد ينتهي، فالعينان
تبسمان، والكروم تورق، والأضواء
ترقص، والنهر يرحه المجذاف،
والنجوم تتبض، وهي جميعاً أفعال
حركة وحياة وخصب. وبالمقابل تدل
الأفعال في مفتتح « غريب على
الخليج » على السكون والجمود
وجثوم الحركة وتلبثها، فالريح التي
يتوقع أن تكون متحركة فإذا هي
تلثت متلبثة في موضعها ساكنة
كالجثام الثقيل. وهذه المفارقة في
الانفتاح بين «غريب على الخليج»
و« أنشودة المطر » هي المفارقة بين
اليأس من العودة في نهاية القصيدة
الأولى، والثقة بحتمية ولادة الثورة
في القصيدة الثانية التي هي كولادة
الفجر.

٣. بؤرة القصيدة

وبين قسوة الغربة ويأس العودة، يعلو
صوت الوطن ويتردد اسمه: « عراق
»، ويتفجر الحب له ولبن فيه، وتكون
بؤرة القصيدة مقطعاً متألقاً، يؤكد
الشاعر فيه أن لا حب بل لا حياة
خارج الوطن، حيث يقول:

أحببت فيك عراق روحى أو
حبيبك أنت فيه

يا أنتما، مصباح روحى أنتما،
وأنتى المساء

والليل أطبق، فلتشعاً في دجاء
فلا آتية.

لو جئت في البلد الغريب إليّ ما
كملت اللقاء،

الملتقى بك والعراق على يدي..

وليس خارجه، وهذا يعني أن حب الوطن هو المهد الذي يحتضن الحب، ومن غير وطن أو خارج الوطن لا حب ولا حياة. لقد وُحِدَ الشاعر الوطن والحب، وخاطبتهما بضمير المخاطب المثنى: يا أنتما، وضمير الخطاب للمثنى يؤكد اتحادهما، وكرر هذا الضمير ليؤكد وحدتهما، ثم جعلهما مصباح روحه، وجعل الليل يخيم عليه، ثم طلب منهما أن يشعا معا، حتى لا يتيه. وهذا التوحيد بين الوطن والحبية جديد في الشعر العربي من ناحيتين، الأولى جعله الحب لا يتحقق إلا في الوطن، لا خارجه، والثانية قبول الوطن على علاته من غير شرط النضال لتحريره، وهو الذي كان يناضل من قبل لكي يحدث التغيير في الوطن، وهو الآن يشترك إليه على أي وضع كان، يؤكد ذلك أنه يجد الشمس في الوطن أجمل من الشمس في سواء، بل إنه يجد الظلام فيه جميلا لأنه يحتضن الوطن.

٤. طول القصيدة

والقصيدة طويلة، وفيها تفاصيل وجزئيات كثيرة، ولكنها متحدة في كثرتها، وليست متنوعة تنوع الاختلاف، بل هي متنوعة تنوع الموضوع الواحد: وهو الشعور بالغيرة والشوق إلى الوطن، ويمكن عرض المعاني التي تضمنتها على النحو التالي: (الشعور بالغيرة = الحنين إلى الماضي = الحنين إلى الأهل = إعلان الحب للمرأة والوطن = انتظار الاجتماع بهما = إدانة

هو اللقاء
شوق يخضّ دمي إليه كأن كلّ
دمي اشتها
جوع إليه .. كجوع كلّ دم الغريق
إلى الهواء
الشمس أجمل في بلادي من
سواها، والظلام
حتى الظلام هناك أجمل، فهو
يحتضن العراق
شوق الجنين إذا اشرب من
الظلام إلى الولاده
إني لأعجب كيف يمكن أن يخون
الخائنون
أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف
يمكن أن يكون ؟

إن المقطع السابق من القصيدة هو كالبرّة في اللوحة، أو نقطة المركز في الدائرة، فهو من أكثر المقاطع في القصيدة توهجا وتألقا، وبهذا المقطع ازدادت غنائية القصيدة، وهذا التألق في هذا المقطع هو البديل من الصراع أو التأزم في البناء الدرامي، والقصيدة لا تقوم عليه، إنما تقوم على الغنائية والانسحاب الأفقي.

وفي هذا المقطع يقدم الشاعر نموذجا فريدا للحب، هو اتحاد حب المرأة بحب الوطن، وحب الوطن بحب المرأة، فإذا هما واحد، وليس هذا فحسب، بل إن تحققهما لا يكون بمجرد اتحادهما، إنما يكون بتحقيقهما معا في الوطن،

ولكنها لا تسير نحو تأزم أو تصعيد، بل تتداح هادئة في خط أفقي، أو في دوائر، قد يتفاقم فيها الشعور ويطغى، ولكنه لا يتأزم، ويؤكد ذلك أنها لا تنتهي إلى حل، وإنما تنتهي إلى يأس، فليس بالإمكان العودة، وتبقى النهاية مفتوحة على المجهول، على الرغم مما يبدو أنها مغلقة على اليأس، وغياب الرمز أو التعقيد أو الغموض لا ينفي عن القصيدة العمق وقوة التأثير، كما لا ينفي عنها التجديد، بل هي جديدة في صورها وبنائها ووسائل التعبير فيها.

ثالثاً. عناصر مكونة في القصيدة ٦. الثقافة

تظهر الثقافة في نسيج القصيدة، وهي موظفة في أشكال مختلفة، فتارة تظهر مادة أولية هي جزء من ذات الشاعر، وجزء أيضاً من الوطن، وتارة أخرى تظهر الثقافة محورة، وقد تعامل معها الشاعر بموضوعية، فأخضعها لغرض محدد، فالشاعر يسترجع ذكرى جدته العجوز، وهي تحكي له عن عذراء الجميلة وحبيبها عروة بن حزام، ويسترجع ذكرى النخيل وخوف الأطفال من العودة إلى البيت متأخرين، فقد تخطفهم الأشباح، ويسترجع ذكرى التنور، وذكرى عمته وهي تحكي له حكايات الملوك الغابرين، والثقافة هنا مسترجعة من أيام الطفولة للتعبير عن الماضي والتعلق بالوطن وحبّه، وتبدو الثقافة هنا عنصراً عادياً، وهي مجرد

الخيانة = جمال الوطن = الشوق إلى الوطن = عذاب الغربة = ذل الغربة والهوان فيها = الشوق إلى الوطن = جمع المال من أجل العودة = الحلم بالعودة إلى الوطن والنوم فيه = انكسار الحلم = استمرار المعاناة = لا نهائية العذاب). تلك هي المعاني التي ترددها القصيدة وهي متتابعة وبعضها متصل ببعضه الآخر، ولا استطراد فيها ولا خروج عن الموضوع، بل بعضها يقود إلى بعض في ترابط عاطفي انفعالي، لا في ترابط منطقي لأن الشعر ليس منطقاً ولا مقدمات ولا نتائج، فالقصيدة تقوم على التداعي الحر، وهذه هي طبيعة الشعر عامة، والغنائية خاصة. لقد اتسعت القصيدة في طولها لعواطف الشاعر وعبرت عن تجربته، فالقصيدة تقوم على المعاناة لا على الأفكار، وبعض الأفكار التي جاءت فيها بأسلوب تقريرى: جاءت عبر التجربة، من خلالها ولم تكن حكماً مجردة.

٥. الغنائية

والقصيدة تنداح هادئة، لا توتر فيها، ولا تأزم، ولا صراع، على الرغم مما فيها من شعور بالتناقض، ولا غموض في القصيدة ولا تعقيد ولا رمز ولا إبهام، والقصيدة تقوم على حضور ذات واحدة، هي ذات الشاعر، وهي تغني ألم البعد عن الوطن، والرغبة في العودة إليه، وهي تصور حالات تثير العواطف، وتقدم تجليات مختلفة لشعور واحد، وهي تتنامى من داخل هذا الشعور، وهو الشوق إلى الوطن،

مكوّن من مكونات القصيدة، وهي مسترجعة كمادة أولية، تعبر عن ذات الشاعر، وتمثل جزءاً من هذه الذات، وجزءاً من الوطن نفسه، مما يعني وحدة الذات والوطن، يقول الشاعر متحدّثاً عن تلك المادة الثقافية الغنية:

هي وجه أُمّي في الظلام (م)

وصوتها يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم
مع الغروب

فاكتظ بالأشباح تخطف كلّ
طفل لا يؤوب (م)

من الدروب

وهي المفليّة العجوز وما توشوش
عن « حزام » (م)

وكيف شق القبر عنه أمام « عفرات
الجميله

فاحتازها ... إلا جديله

زهراء أنت .. أتذكرين

تنورنا الوهاج تزحمه أكف
المصطلين ؟

وحديث عمتي الخفيض عن
الملوك الغابرين ؟

وفي موضع آخر من القصيدة يستعين الشاعر موضوعياً بالثقافة ليوظفها للتعبير عن معاناته وعذابه، فالشاعر يغني لتراب الوطن في المنفى كأنه يحمله في وجدانه، وهو يشبه نفسه بالسيد المسيح عليه السلام وهو يحمل صليبه ويجره في المنافي متعبداً، فهو لم يصلب ليستريح من العناء، بل هو يحمل

صليبه ويجره في المنافي، أي إنه يعاني من آلام الجسد والروح، من آلام الصليب والمنفى، فعذابه مزدوج مضاعف، وكأنه يذكر هنا بسيزيف الذي يحمل الصخرة، حيث يقول:
بين القرى المتهيبات خطاي
والمدن الغريبة

غنيت تربتك الحبيبه

وحملتها فأنا المسيح يجرّ في
المنفى صليبه

إن توظيف الثقافة هنا مختلف عن توظيفه هناك، فذكر عفرات وحزام والتتور وحكايات العمة عن الملوك الغابرين هو مجرد ذكر تقريري مباشر ليس مقصوداً لذاته وإنما لاسترجاع عهد الطفولة، فالثقافة هنا أسلوب ذاتي، أما ذكر السيد المسيح فهو ذكر محور غير فيه الشاعر ويدل وجعل من نفسه مشابهاً للسيد المسيح، بل جعل نفسه يحمل الصليب ويعاني من حمله ومن منفاه، فالثقافة هنا أسلوب تعبير موضوعي.

ويظهر في عمق القصيدة بعد ثقافي آخر يتمثل في قول الشاعر:

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون
الخائنون

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون فكيف
يمكن أن يكون ؟

فهو يشير من بعد إلى مقولة هاملت في المسرحية التي تحمل اسمه عنواناً، وهي قوله الشهير: « أن تكون أو لا تكون تلك هي المسألة؟ »،

والأمر لا يتعلق بمجرد أن يكون الإنسان فقط، أي أن يعيش، وإنما أن يعيش بعزة وكرامة وحرية، أو لا تكون حياة، أي أن يشتري العزة بالحياة، لا أن يشتري الحياة بالعزة، وهو ما يعبر عنه الشاعر العربي القديم بصورة أخرى فيقول:

عش عزيزاً أو مت وأنت كريم

بين طعن القنا وخفق البنود

وقد جعل السياب الوجود الحق مرتبطاً بحب الوطن، وينتفي وجود الإنسان إن خان وطنه، وهذا أعلى معنى من معاني الوطنية، إذ ربط الوجود الحق بالانتماء إلى الوطن. لقد صاغ الشاعر حكمة ومنطقاً وقانوناً، ولكن ليس بالحكمة ولا المنطق ولا القانون، لأنه صاغه عبر تجربة ومن خلال معاناة، ولم يأت موعظة ولا حكمة، لقد جاء في سياق حالة، كما جاء كلام هاملت في مسرحيته، وتوظيف الشاعر للبعد الثقافي هنا توظيف موضوعي، يخدم غرضه، وهو التعبير عن ذاته المغترية. وهذه الأشكال من توظيف الثقافة تغني النص، وتمنحه أبعاداً ترسخ التجربة في الوجدان، وتساعده على التواصل معه، وتحدث تنوعاً في البناء الغنائي، وتكسر من حدة الغنائية، وتفتح النص على أفق إنساني.

٧. الحلم

من الطبيعي للقصيدة النابعة من الذات أن تقوم على الحلم لا على المنطق، ومن الطبيعي أن تتضمن القصيدة حلم يقظة

يسترسل الشاعر وراءه، ويحلم بصباح يستيقظ فيه، فيجد نفسه في العراق، يتسم صباحه الندي، ويقول:

أتراه يأزف قبل موتي ذلك اليوم
السعيد؟

سأفوق في ذاك الصباح وفي
السماء من السحاب

كسر، وفي النسمات برد مشبيع
بعطور آب،

وأزيع بالثوباء بقيا من نعاسي
كالحجاب

من الحرير يشف عما لا يبين وما
يبين

عما نسيت وكدت لا أنسى وشك
في يقين.

ويضيء لي وأنا أمدّ يدي لألبس
من ثيابي

ما كنت أبحث عنه في عتمات
نفسي من جواب

لم يملأ الفرح الخفي شعاب
نفسي كالضباب؟

اليوم - واندفق السرور علي
يفجؤني - أعود !

ولكن ذلك الحلم سرعان ما يتحطم عندما يصحو الشاعر ليجد نفسه أمام الواقع، والعودة مستحيلة، ومن هذا التباين بين الحلم والواقع تتفجر المعاناة، ويظهر الواقع أقوى، وتبدو الذات منكفئة على نفسها، فليس لها سوى أن تطلق الحسرات. والحلم في طبيعته ذاتي، ولكن الشاعر يتخذه وسيلة موضوعية للتعبير عن

شوقه إلى العراق، وهو أقوى تعبيراً عن الشاعر من تلك الحسرات والتأوهات التي يطلقها، وهو أقوى تأثيراً في المتلقي، ويمنح القصيدة بعداً حداثياً، يغني التجربة.

٨. الإلصاق (الكولاج)

تظهر في القصيدة تقانة فنية جديدة وهي الإلصاق، وهو مصطلح منقول من عالم الفن، حيث يقوم الفنان بالإلصاق عناصر من الواقع في لوحته، كأن يلصق في اللوحة علبة تبغ أو قلم رصاص أو زهرة، وتكون مثل هذه العناصر بارزة، لتمنح اللوحة تجسيدا واقعيا، والشاعر يلصق في القصيدة كلمتين، ينقلهما من الواقع، ويلصقهما في القصيدة، الأولى كلمة: «عراق»، وهو يرسلها آهة من صدره، وترددها الريح معه، كما يرددها الموج، ثم يسمعها في دورة أسطوانة في المقهى، حيث يقول:

صوت تفجر في قرارة نفسي
الثكلى: «عراق»

كالمذ يصعد كالسحابة كالدموع
إلى العيون

الريح تصرخ بي: «عراق»

والموج يعول بي: «عراق، عراق»،
ليس سوى عراق.

إن كلمة عراق المكررة في المقطع السابق هي صوت يتفجر في نفس الشاعر، وهي صوت تطلقه الريح، وهي صوت يطلقه الموج، والشاعر ينقل هذا الصوت، ويلصقه في القصيدة، ولو أتيح للشاعر أن

يلقي القصيدة لكان عليه أن ينطق بكلمات العراق بأصوات مختلفة عن صوته. والكلمة الثانية هي كلمة «خطية»، بلفظها العامي، الذي يدل على العطف والإشفاق الممزوجين بالازدراء والاحتقار، والشاعر يسمع هذه الكلمة، يتصدق بها عليه الناس، فيحس بالقهر، لذلك ينقل الكلمة إلى القصيدة بلفظها العامي، ويجعلها بارزة، لتتقل إلى المتلقي ما تحمل من إحساس بالغربة وشعور بالذل والقهر، فيقول:

ما زلت أضرب مترب القدمين
أشعث في الدروب

تحت الشמוש الأجنبية

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال
يدا نديه

صفراء من ذل وحمى، ذل شحاذ
غريب

بين العيون الأجنبية

بين احتقار وانتهاز وازورار أو
«خطيه»

والموت أهون من «خطيه»

من ذلك الإشفاق تعصره العيون
الأحنبية

قطرات ماء معدنيه

والكلمة الملصقة في القصيدة هي عنصر موضوعي، ولكنها تثير مشاعر ذاتية، وهي ذات تأثير أكبر من وصف الشاعر نفسها، أو الحديث عنها، وتلك هي قيمة العناصر الموضوعية، وخدمتها للجوانب الذاتية، وهي التي تمنح القصيدة بعدها الحداثي.

٩. الصور المدهشة والصور البدائية

تقوم القصيدة على التصوير ورسم لوحات ومشاهد تمثل حالات وجدانية، والصور فيها كثيفة وكثيرة وممتدة، وهي في معظمها جديدة، والقيمة ليست في الجدة فقط، وإنما في مناسبة الصورة للحالة، وحملها للانفعال وقدرتها على التوصيل. وبعض الصور ليست جديدة فحسب، بل هي مدهشة، على الرغم من أنها أولية جداً وبسيطة، ومنها صورة العراق وقد اختصر في دورة أسطوانة، حيث يقول:

بالأمس حين مررت بالمقهى
سمعتك يا عراق
وكنت دورة أسطوانة

وهذه الصورة تدل على تناقض حاد بين العراق في اتساعه الجغرافي وهو يختصر في أسطوانة صغيرة في مساحتها المكانية، كما تدل على تناقض آخر بين عظمتة وطنياً واختزاله في دورة أسطوانة أيضاً، ومثل هذا التناقض يثير في النفس قلقاً وحيرة وشعوراً بالغربة. ومن الصور المدهشة صورة الشوق إلى الوطن وقد شبه هذا الشوق بحاجة الغريق إلى الهواء وشوق الجنين إلى الولادة، حيث يقول:

شوق يخض دمي إليه كأن كل
دمي اشتها
جوع إليه كجوع كل دم الغريق إلى
الهواء

شوق الجنين إذا اشرب من الظلام إلى الولادة

إن حاجة الغريق إلى الهواء وشوق الجنين إلى الولادة صورتان أوليتان بدائيتان تعبران عن حاجة عضوية أساسية هي الحاجة إلى الحياة، وقد شبه بهما الشوق إلى الوطن والحبيبة، ومن هنا تكمن أهمية هاتين الصورتين، أي في كونهما تعبيراً عن الحاجة إلى الحياة. والذي أحال الشاعر إلى مثل هذه الأفكار أو الأحاسيس هو حبه الكبير لوطنه وشوقه إليه، فجعله ينحو مثل هذا المنحى البدائي في التفكير، وهذه الصور ستبقى جديدة، بل ستبقى مدهشة، لأنها صور بدائية فطرية طفولية، والإدهاش فيها لن ينتهي؛ ولا يمكن استخدامها هكذا جزافاً في أي موضع كان، ومن هنا تبدو خصوصيتها، ومن الممكن تأكيد ذلك بالإشارة إلى صورة كانت جديدة، ثم غدت قديمة، وكررها الشعراء حتى بليت، فأصبحت مألوفاً، ولا تثير الدهشة، وهي تشبيه الشاعر نفسه بسيزيف، يحمل الصخرة أو يدفعها، وقد أكثر الشعراء من استخدامها حتى بليت، وكذلك صورة القطار وتشبيه الزمن به، ولكن تشبيه الشوق إلى الوطن بشوق الغريق إلى الهواء أو شوق الجنين إلى الولادة صورة لن تتكرر، ومعانيها لن تتفد، وحس الدهشة فيها لن يبهت.

١٠. التفعيلة والإيقاع القصيدة مبنية على تفعيلة الكامل»

واحد وإنما على سطرين، هما أشبه ما يكونان بشطري بيت من مجزوء الكامل. وفي حالات قليلة جدا لا تبلغ عدد أصابع اليد الواحدة يورد خمس تفعيلات. وهذا لا يعني رد القصيدة إلى الكامل، وإنما يعني تطويرها تفعيلة الكامل، كما يعني ارتباطها بالحس الموسيقي العربي، وعدم انقطاعها عنه، كما لا يعني انقطاعها عن الحداثة، بل هي جزء لا يتجزأ منها، لأن الحداثة لا تتعلق بالوزن وحده، إنما تتجاوزها إلى طبيعة الرؤية والبناء والأسلوب والتشكيل والتقانات الشعرية. إن الاعتماد على تفعيلة الكامل هو أسلوب تعبير موضوعي خارجي، يشترك فيه الشاعر مع كثير من الشعراء، وإن تصرفه بهذه التفعيلة، من تذييل وترفيل، وتحكم في عدد التفعيلات هو أسلوب ذاتي، منح التفعيلة خصوصية في استعمالها. والإيقاع لا ينبع في القصيدة من البحر فقط، إنما ينبع من الحرف والكلمة، ويكفي الوقوف عند المقطع الأول ليظهر الإيقاع واضحا، ففي المقطع الأول من القصيدة يظهر حرف الجيم، بثقله، وكثافته، وغلظته، وكأنه يجثم على صدر الشاعر، فيضيق به نفسا، ويتتابع هذا الحرف في الأسطر التسعة الأولى ليتكرر أكثر من عشر مرات، مرة في السطر الواحد تارة، وأخرى مرتين، ليعطي الإيقاع الصلب القاسي الثقيل، ولاسيما في تتابعه أربع مرات في نهاية أربعة أسطر متتالية، ليصنع رويًا ثقيلا، ويمكن

متفاعلا»، وقد وزعها الشاعر على أسطر، وغالبا ما كان يجعل في كل سطر أربع تفعيلات، وفي حالات نادرة كان يجعل في السطر الواحد تفعيلتين، أو خمس تفعيلات، وفي حالات قليلة أخرى كان يدور التفعيلة، وفي بعض الحالات كان يذيل التفعيلة بإضافة حرف ساكن على آخرها فتصبح متفاعلا، مثل: الخليج . الأصيل . الرحيل . عراق . أنام . الظلام، وفي حالات أخرى كان يرفل التفعيلة بإضافة متحرك فساكن على آخر التفعيلة، فتصبح: متفاعلاتن، مثل: العيون الأجنبية . قطرات ماء معدنيه . مدد اغترابي . فذتي وبابي. وتفعيلة متفاعلا كثيرة الحركات ظاهرة الإيقاع قوية النبر، وهي تفعيلة الكامل، وهو من البحور الأربعة التي كان العرب يكثر من النظم عليها، وهي الكامل والبسيط والطويل والوافر، والكامل من أكثر البحور قوة، ومناسبة للعواطف الجياشة، ولاسيما إذا رفل أو ذيل. والقصيدة واضحة الجرس، شديدة الأسر، قوية الإيقاع، وإذا ما وزعنا السطر وفيه أربع تفعيلات على شطرين، أصبح في كل سطر تفعيلتان، وغدت القصيدة من مجزوء الكامل. ويؤكد ذلك ورود تفعيلتين على سطر واحد في بعض الأسطر، وورود هذه الأسطر مثلى مثلى، وليس في أسطر مفردة، سوى مرة واحدة، فكأن الحس الموسيقي لدى الشاعر يأبى عليه أن يورد تفعيلتين اثنتين فحسب، فهو لا يورد إلا أربع تفعيلات، لا على سطر

في الحلق، يؤكد هذا الإحساس ما يتصل به من ألفاظ الدموع والعيول والصراخ، ومرجع هذا الاختناق وهذه الغصة إلى البعد عن العراق والشوق إليه، فالشاعر كمن يشرق لدى ذكر الوطن ويغص شوقاً إليه وقهراً بسبب البعد عنه. لقد ساعدت الأحرف المكرورة على إحداث إيقاع داخلي، وهي تتداعى على ذاكرة الشاعر، يستدعيها حسه الموسيقي، فتأتي عفوية، لتصنع الإيقاع الداخلي.

ولقد نوع الشاعر في حروف الروي، وجعلها تتكرر في غير نظام، فقد يتكرر حرف الروي ثلاث مرات، وربما أربع مرات، وقد يغيب بضعة أسطر ليعود إلى الظهور ثانية، أو ثالثة، ومن ذلك التكرار بعد غياب حرف الراء المسبوقة بحرف مد، وهي تغيب غير مرة لتظهر ثانية، ولعل من أكثر الأحرف التي منحت القصيدة إيقاعها المتميز القاف في كلمة عراق، والدال في كلمة أعود.

رابعاً. البناء اللغوي:

١١. اللغة المتينة

تعتمد القصيدة على لغة قوية متينة، تمتاز بقوة بناء العبارة، وترابط أجزاء الجملة، وفصاحة الكلمة، ودقة اختيارها، وتشبه اللغة في القصيدة لغة أبي تمام أو أبي الطيب المتنبّي، فهي متماسكة في قوة، لا حشوف فيها ولا زوائد. وتظهر الفصاحة في ألفاظ كثيرة، منها: الهجيرة، الجثام، العباب، ادلهم، اكتظ، أوصدته، عثار، مناسمها،

ملاحظة هذا الحرف في الكلمات التالية: بالهجيرة، كالجثام، الخليج، جوابو، الخليج، جلس، الخليج، نشيج، الضجيج، تفجر، الموج، حيث يقول:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام
على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تُنَشَّرُ
للرحيل

زحم الخليج بهنّ مكتدحون
جوابو بحار

من كل حاف نصف عاري

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المحير
في الخليج

ويهدأ أعمدة الضياء بما يصعد
من نشيج

أعلى من العباب يهدر رغوّه ومن
الضجيج

صوت تفجّر في قرارة نفسي
الثكلى: «عراق»

كالمّد يصعد كالسحابة كالدموع
إلى العيون.

الريح تصرخ بي: «عراق»

والموج يعول بي: «عراق»، عراق
ليس سوى عراق

ويلحق بالجيم في المقطع نفسه حرف القاف مسبوقاً بالراء وبينهما الألف حرف مد، وذلك في كلمة عراق، وهي تتكرر خمس مرات في أربعة أسطر، لتعطي جرساً موسيقياً، يثير الإحساس بالاختناق، وكأنه حشجة في الصدر، أو غصة

تشكل مقطعاً شعرياً كاملاً، كقوله:
 ما زلت أضرب مترب القدمين
 أشعث في الدروب
 تحت الشموس الأجنبية
 متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال
 يداً نديه
 صفراء من ذل وحمى، ذل شحاذ
 غريب
 بين العيون الأجنبية
 بين احتقار وانتهار وازورار أو «
 خطيه»
 والموت أهون من «خطيه»
 من ذلك الإشفاق تعصره العيون
 الأجنبية
 قطرات ماء معدنيه

إن القصيدة تقوم على تصوير
 حالات إثر حالات، وتقديم مشاهد
 إثر مشاهد، وفي هذه الحالات
 والمشاهد أزمنة وأمكنة وأشخاص
 وأوضاع، ولذلك تطول الجملة،
 وتمتد العبارة، فالبنية العامة
 للقصيدة بنية تصويرية، وليست
 بنية تقريرية، فالقصيدة لا تقدم
 معاني أو أفكاراً، وإنما تصور
 حالات، وبذلك تتواءم اللغة والرؤية
 وتنسجمان معاً لتقدم قصيدة
 حداثية.

١٣. الفعل المضارع

تقوم القصيدة على الفعل المضارع،
 لتصور حالة الغريب الجالس على
 الخليج وحده ينتظر الأوبة إلى
 الوطن، والفعل المضارع ينقل الحالة،
 فيجعلها حاضرة في وجدان المتلقي،

الأطمار، ازورار، يأزف، الثوباء،
 وبعض هذه الألفاظ قد يبدو غريباً،
 لأن استعماله في الحديث اليومي
 قليل، والشاعر يستخدم تلك
 الألفاظ بجرأة، ويقدمها في سياق
 يجعلها واضحة مستساغة جميلة.
 وتظل اللغة قوية حتى عندما تقترب
 من الحياة اليومية للناس في المقهى
 أو في الشارع حيث المنفى أو في
 عودته إلى حياة الجدة العجوز،
 ولكن هذه القوة لا تعني الغلظة أو
 القسوة، إنما تعني البعد عن الضعف
 والهشاشة. إن لغة القصيدة لغة
 شعرية مكثفة، خالية من الزوائد
 والحواشي، وخالية من الترادف
 ومن تكرار المعنى الواحد في أكثر
 من لفظ، ويحس القارئ بسلاسة
 الجمل، وتدققها العفوي، من دون
 تفكك، كما يشعر بطول النفس،
 في الجملة والعبارة والمقطع، وكأن
 المقطع صب في جملة لغوية واحدة.
 إن لغة القصيدة هي لغة السياج،
 بما لها من خصائص تميزها،
 وأهمها طول الجملة الخبرية،
 والاعتماد في الغالب على الفعل
 المضارع، والصفة المدهشة.

١٢. الجمل الخبرية الطويلة

تقوم القصيدة على العبارات
 الخبرية الطويلة الممتدة، وهي
 تحتوي في داخلها مجموعة جمل
 قوامها العطف أو الوصف أو
 تصوير الحال، كما تطول الجملة
 أيضاً بالحال والصفة والعطف،
 وهذه العبارات الطويلة تشكل جسد
 القصيدة، وهي الغالبة عليها، وقد
 تمتد على بضعة أسطر، بل تكاد

تمثيلاً، وكأن الكلمة حدث يقع الآن،
وبيتعث في النفس كل ما يمكن أن
بيتعث.

وإذا كانت القصيدة تبتعث الماضي
وتجسده حاضراً، فإنها تصنع
الأمر نفسه مع الحاضر، وتجعله
ماثلاً بما تشيع في النص من أفعال
مضارعة، ومن ذلك المقطع التالي:
ما زلت أحسب يا نقود، أعدكن
وأستزيد

ما زلت أنقص، يا نقود، بكن من
مدد اغترابي

ما زلت أوقد بالتماعتكن نافذتي
وبابي

إن صيغة ما زلت تعبر عن حالة
راهنة مستمرة، يؤكدُها بعد ذلك
الفعل المضارع الذي يلي تلك
الصيغة، كما يؤكد استمرار الحالة
التكرار، وعلى الرغم من اتكاء
المقطع السابق على اللغة المباشرة،
فإن الصورة الشعرية لا تغيب عنه،
بل تتألق، فبالتماعة النقود يوقد
نافذة داره وبابها، وكأن النقود هي
الدفء والنار والحياة.

إن الفعل المضارع الشائع في
تضاعيف القصيدة يساعد على
استحضار الحالة التي يصورها،
والزج بالمتلقي في خضم التجربة،
يعانيها حاضرة.

١٤. الصفات

لا يكثر الشاعر من الصفات، وهو
يستخدمها بقدر، مما يدل على أنه
لا يعتمد إلى الحشو، ولا يعتمد على
اللغة بقدر اعتماده على الصورة،

ليحس بها وينفعل ويشعر، والشاعر
لا يصف الشعور، ولا يسمي الحالة،
وإنما يصور الوضع، ويضع المتلقي
في قلب التجربة من خلال الفعل
المضارع، ومن الممكن ملاحظة
الأفعال التالية والتنبه إلى ما تصور
من حالة: (الرياح تلهث . القلاع
تظل تطوى أو تتشر للرحيل، جلس
الغريب يسرح البصر .. ويهد .. بما
يصعد ... الريح تصرخ ...) وحين
يسترجع الشاعر الماضي، لا يصفه
وصفا جامداً، ولا يتحدث عنه، بل
ينقله حاضراً حياً متحركاً، فوجه
أمه وصوتها يتزلقان، والنخيل يوم
كان طفلاً يخاف منه، والأشباح في
الماضي تخطف الأطفال، والمفلية
العجوز توشوش، حيث يقول:

هي وجه أُمي في الظلام (م)
وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى
أنام

وهي النخيل أخاف منه إذا أدلهم
مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كل
طفل لا يؤوب
من الدروب

وهي المفلية العجوز وما توشوش
عن حزام

إن الأفعال المضارعة تثقل الحدث،
وتضعه ماثلاً أمام المتلقي، يراه
وينفعل به، ويعيشه، ولذلك تنتفي
التقريرية عن القصيدة، فهي لا
تقرر حالة، إنما تصورها، وهي لا
تسمي عاطفة، وإنما تستثيرها،
وهي لا تصف وضعاً إنما تمثله

فهو لم يقل نفسي اليتيمة، بل قال
ثكلى، فكأنه أم فقدت ابنها، لا
كأنه ولد فقد أمه، وهذه الصفة
اللاشعورية تدل على مقدار اتساع
نفس الشاعر، حتى كأنه يحتضن
العراق في قلبه، ويحس أنه فقد
العراق، ولا يحس أن العراق فقده،
وهذا دليل على مقدار حبه الكبير
للعراق، لأن حب الوالد للولد أكبر
من حب الولد للوالد .

ومن الصفات الطريفة والموحية
وصف الشاعر للشموس بأنها
أجنبية، فالشمس هي شمس وإحدة،
ولكن الشاعر يجعلها شموساً، لأن
لكل بلد شمسها، ومن هنا تأتي
الصفة: الأجنبية، فهذه الصفة
انزاحت عن البلاد لتلحق شمس
البلاد، مع أن الشمس هي الشمس
نفسها في كل مكان، وهذه الصفة
نفسية تدل على شعور الشاعر
بالغربة، والشاعر في الحقيقة هو
الأجنبي، ولكنه لا ينظر إلى ذاته
نظرة موضوعية ولا إلى العالم من
حوله، إنما ينظر إلى كل شيء نظرة
ذاتية، لذلك يرى الشمس أجنبية
وهو الأجنبي، وهذه الرؤية تتسق
مع رؤيته الشمس في بلاده أجمل
من الشمس في سواها .

١٥. التكرار

يكرر الشاعر كلمة العراق، وما
هي بكلمة، وإنما هي وطن، وهذا
التكرار دليل على حبه للوطن،
وشوقه إليه، وتأكيد لآلمه بسبب
بعده عنه، والشاعر في الحقيقة لا
يكرر الكلمة إنما يسمعها، وهو يرى

وهو يستخدم أنواعاً مختلفة من
الصفات، فمنها ما هو عادي، ومنها
ما هو متميز، منها ما هو مألوف
لا جديد فيه، ومنها ما هو مختلف
جديد كل الجدة، كما تختلف
الوظيفة بين التأكيد والتحديد
والإيحاء، فمن الصفات العادية في
القصيدة وصف المفلية بأنها عجوز،
وهي صفة عادية، وظيفتها تحديد
عمر المفلية، وهي غالباً ما تكون
عجوزاً، إذ تقوم الجدة بتفلية شعر
الأحفاد، وتتقيته من القمل، وكذلك
وصف عفرأ بأنها جميلة، فهي
صفة عادية، إذ لا يمكن أن تكون
عفرأ غير جميلة، ولذلك تبدو
وظيفة الصفة هنا مجرد التأكيد،
ومثلها وصف التنور بأنه وهاج،
ووصف صوت العمة بأنه خفيض .
ولكن الشاعر يستخدم صفات
أخرى دقيقة موحية لا تخلو من جدة
وإدهاش، تعبر عن حالته النفسية،
فهو لا يرى على الخليج رحالة أو
مسافرين أو مصطافين أو تجاراً أو
بضائع، وإنما يرى رجالاً من أمثاله
كأدحين مشردين، وحفاة عارين، أي
إنه يرى ذاته أو إنه يسقط ذاته على
كل من يراه، فيقول:

زحم الخليج بهن مكتدحون
جوابو بحار

من كل حاف نصف عار

ومن الصفات الموحية وذات دلالة
مميزة وصف الشاعر نفسه بأنها
ثكلى:

صوت تفجر في قرارة نفسي
الثكلى: «عراق»

خامساً . خصائص عامة:

١٦. النظرة الطفولية

يمتلك الشاعر نظرة طفولية إلى العالم، وهي نظرة شعرية، تؤكد الصدق والبراءة والحب والعفوية، كما تؤكد الذاتية، والقصيدة كلها تقوم على هذه النظرة، ولكنها تتألق في بعض المواضع، ومنها: رؤيته الشمس في بلاده أجمل مما هي عليه في سوى بلاده، مع أن الشمس هي جميلة في كل مكان، ولكن حب الشاعر لوطنه جعله يمتلك مثل هذه الرؤية، بالإضافة إلى ما في هذا الحب من صدق وبراءة ونقاء، إن كان من الممكن أن يكون ثمة حب حقيقي من غير هذه الصفات، وكذلك رؤيته الظلام في وطنه أجمل، لا لشيء، إلا لأنه يحتضن العراق، مع أن الشاعر كاره للظلم والظلام، والمواطن الحق لا يقبل بالظلم في وطنه، ولكنه لا يضحي بالوطن بسبب الظلم، يقول:

الشمس أجمل في بلادي من
سواها، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل، فهو
يحتضن العراق

وتتجلى الرؤية الطفولية أيضاً في تمنيه ألا تتقاضى السفن من راكبيها أجرة، وتمنيه أن الأرض تمتد كالأفق، ولا بحار تفصل بعض البلاد عن بعضها الآخر، ولكن هل يكفي هذا كي يسير إلى بلده فيصلها؟ إن حب الوطن وشوقه إليه وحنينه إلى الأهل جعله يمتلك مثل هذه الرؤية الشعرية الطفولية، فيقول:

الكون كله من حوله يكررها، وهذا هو الفرق بين أن يكررها هو وأن يكررها الكون، هو يحس أن العراق هو العالم كله، ولكن مع ذلك هو بعيد عنه، فهو من حوله، وهو في قلبه، ولكنه عنه بعيد، وفي تكرار كلمة عراق ما يشبه الدموع وهو يشرق بها، يؤكد ذلك قوله:

صوت تصجر في قرارة نفسي
التكلى: «عراق»

كالمذ يصعد كالسحابة كالدموع
إلى العيون.

الريح تصرخ بي: «عراق»

والموج يعول بي: «عراق، عراق»،
ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد
ما تكون

والبحر دونك يا عراق
بالأمس حين مررت بالمقهى،
سمعتك يا عراق

وكنت دورة أسطوانته

هي دورة الأفلاك من عمري تكوّر
لي زمانه.

إن هذا التكرار يعني استحضار الوطن في القلب والسمع، هو دعوة للوطن كي يكون ماثلاً على الرغم من النأي، هو نداء العاشق الموله عندما يذكر اسم من يحب ليترنم به ويطرب، وهو تعويذة الساحر عندما يكرر اسم شيطانه كي يحضر، وهو استغاثة المريض الموجوع عندما ينادي أمه أو أباه أو ربه، ففي هذا التكرار سلوى وفيه شفاء، وهو تكرار غير إرادي، يصدر عن القلب.

إن الشاعر يعني من الوطن، ومن أجله ينسى كل المشكلات، ويجعل المشكلة محصورة في بضعة دراهم، مما يعني أن الوطن هو الأكبر والأهم، فالشاعر منتم إلى الوطن ومرتبطة به، ولا شيء يحول بينهما، إنما المشكلة هي محض نقود، وإذا توافرت عاد إلى الوطن. وهذا لا يقلل من قدر المعاناة وحجمها، بل يزيدها قوة، إذ إن ما يحول دون العودة أمر سهل، هو أمر مادي، وهنا تبدو المادة أقوى من العاطفة، إذ لا تستطيع العاطفة وحدها فعل شيء، في النظرة الموضوعية، ولكن الوطن أكبر، والعاطفة أقوى، في النظرة الذاتية، ولذلك ينسى الشاعر الصعوبات كافة، ولا يذكر سوى النقود، وفي هذا ما يؤكد ثنائية النظرة الطفولية الذاتية، وهل الشاعر إلا طفل كبير؟ أو هل الشاعر إلا إنسان يمتلك ذاته، ولا يريد أن يخسرها؟ ومن هذه الذات ينبع الشعور حب الوطن.

١٧. السياب و أوديسيوس

إذا كان أوديسيوس في الأوديسة قد عانى من عذاب العودة إلى الوطن، وقد عاد منتصرا، وساعدته ربة الحرب والذكاء أثينا، ليجد زوجته في انتظاره وفيه له، فإن الشاعر في القصيدة . يكابد من الشوق إلى الوطن، ويعاني من ألم البعد عنه، وهو يحلم بالعودة، ولكنه، في القصيدة، لا يعود إلى الوطن، ويظل على شاطئ الغربة، يشعر باليأس، كأن الشاعر يكتب قصيدة اللاعودة.

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها
عن سفار

أوليت أن الأرض كالأفق العريض
بلا بحار

ومن الطريف أن يجعل المشكلة كلها محصورة أخيرا في النقود، وهو لا يملك في البلد الغريب النقود، وكيف يملكها وهو يعيش من أعطيات الآخرين، ولذلك لا يجد سبيلا إلى العودة بسبب افتقاره للنقود، حيث يقول:

مازلت أحسب يا نقود أعدك
وأستريد

مازلت أنقص، يا نقود، بكن من
مدد اغترابي

مازلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناك
فحدثيني يا نقود (م)

متى أعود ؟ متى أعود ؟
أتراه يآزف قبل موتي ذلك اليوم
السعيد ؟

واحسرتاه .. فلن أعود إلى العراق
! وهل يعود

من كان تعوزه النقود ؟ وكيف
تدخر النقود (م)

وأنت تأكل إذ تجوع ؟ وأنت تنفق
ما يوجد (م)

به الكرام على الطعام ؟ (م)

لتبكين على العراق (م)

فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك دون جدوى
للرياح وللقلوع .

ويجعله أجمل من العالم كله، حتى الشمس فيه أجمل من الشمس في سواه، وحتى الظلام فيه أجمل، كما يصور في القصيدة ملامح من الوطن ولاسيما وطن الطفولة حيث النخيل والجدة التي تروي قصص التاريخ والعمة التي تروي الحكايات الشعبية، وهو الوطن الذي تُظلم فيه النساء، وتغلق عليهن أبواب البيوت، وهو الوطن الذي يشم فيه رائحة النخيل، ويستمتع بنداوة الطل في الصيف الحار.

ويدل النص على نزعة وطنية جارفة، قوامها الحب، وليس التكبر أو الاستعلاء، وعمادها الشوق والرغبة في العودة إلى الوطن، وليس في النص شيء من تفضيل الوطن على العالم، وليس فيه شيء من الرغبة في سيطرة الوطن على العالم، إن كل ما فيه هو عاطفة وطنية صادقة، تثور في نفس كل وطني يحب وطنه، وهو بهذه العاطفة يعبر عن عاطفة إنسانية، ويرتقي من المحلية إلى الإنسانية، لا بمعالجته موضوعاً عالمياً كالحرب والسلام أو الفقر والجوع، وإنما بمعالجته موضوعاً ذاتياً، هو الشوق إلى الوطن، ولكنه بصدق هذا التعبير عن هذا الشعور الذاتي الفردي استطاع الارتقاء إلى المستوى الإنساني، ومن خلال التصوير لما هو محلي استطاع أن يعبر عن الحب للوطن، وهو الحب الذي يمكن أن يعد مثالا لكل حب وطني صادق، يؤكد ذلك المقولة التي يطرحها من وجهة نظره الشخصية

إن شخصية الشاعر في القصيدة هي شخصية البطل المعذب الذي يعاني من الغربة والاغتراب، فهو يعاني من غربة المكان، إذ يحس بالبعد عن الوطن، ويدرك أن بينهما أمادا من البحار لا يمكن قطعها، حتى إنه يرجو ببراءة الطفل وبغفوية الشاعر أن تكون الأرض من غير بحار حتى يتمكن من السير إلى الوطن، وهو يعاني من اغتراب الذات، فهو يرى الشمس أجنبية، ويرى العيون أجنبية، وهي تنظر إليه نظرة ازدراء واحتقار، وحين تشفق عليه تقول: «خطية» وهذه المعاناة تنصب عليه فردا لذلك يستجد بالماضي يسترجعه، فيذكر أمه وعمته ويذكر نساء قريته الحبسيات مثله يظلمهن الرجال، ولذلك يستجد بالحببية، ويريد أن يلتقيها في الوطن، لا أن يلتقيها في البلد الغريب، لأنه لا يريد لها شقاء الغربة والاغتراب مثله، ومما يزيد من معاناته يأسه من العودة، لسبب تافه، هو افتقاره إلى المال. وإذا كان أوديسيوس يستجد بأثينا ربة الذكاء والحكمة كلما حزنه أمر، وهي بالنسبة إليه المخلص، فإن الشاعر لا يجد غير الماضي الطفولي يلوذ به، والنقود بالنسبة إليه هي المخلص، وهذا هو الفرق بين البطل في عصر الملاحم والبطل في عصر الهزائم.

١٨. من المحلية إلى الإنسانية

يتغنى السياب في هذه القصيدة بالوطن، ويشتاق إليه، ويمحضه الحب، ويسميه ويشدو باسمه،

حيث يقول:

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون
الخائنون

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف
يمكن أن يكون ؟

وتبدو هذه المقولة صادقة، وهي
جميلة، ومع أنها جاءت في شكل
حكمة أو مقولة ذهنية، تظل ملتزمة
بالقصيدة، ولا تبرز فيها ناتئة، لأنها
جاءت في سياق التجربة.

سادساً. خاتمة

لقد كانت القصيدة وقفة تأمل،
غاص فيها الشاعر في أعماق
ذاته، فصور الحاضر بما فيه من
يأس وشقاء ومعاناة، بسبب الغربة،
والبعد عن الوطن، ثم استرجع
الماضي في الوطن، ولا سيما أيام
الطفولة، وذكر المرأة التي يحب،
وأكد أن اللقاء الحق بالحيبة
لا يمكن أن يكون إلا في الوطن،
واستذكر الخيانة وأدانها، ثم حلم
بالعودة، ولم يلبث أن صحا على
الواقع، ليدرك أن العودة إلى الوطن
مستحيلة بسبب النقود، وهو بذلك
يستشرف المستقبل فينال منه
اليأس. إن القصيدة مقيدة بالمكان،
وهو الخليج، وهي تعبر عن ضيقه
وثقله، ولكنها حرة في الزمان، فهي
تنتقل بين ماضٍ وحاضر ومستقبل،
وقوامها الإحساس بقسوة الغربة
وشوق العودة إلى الوطن واليأس
من إمكان العودة، والقصيدة طويلة،
وقد ساعدها طولها على استيعاب
تجربة الشاعر، وكما تنقلت بحرية

بين ماضٍ وحاضر ومستقبل، تنقلت
كذلك بحرية بين تقانات وعناصر
وأدوات فنية متعددة. وما تتصف به
القصيدة من غير شك هو الغنائية،
فالقصيدة لا تقوم على صراع ولا
على نمو أو تطور، وليس فيها تعدد
في الأصوات، وليس فيها قص ولا
دراما، بل هي تنداح في دوائر،
عمادها التداعي الحر، ومع ذلك
تظل القصيدة من الشعر الحدائي،
بما فيها تقانات شعرية جديدة،
قوامها التوظيف الثقافي، والصورة
المدهشة، والاعتماد على تقانات
الإيقاع وتكرار الصوت، والرؤية
الطفولية البدائية التي ترتقي
بالتجربة من المحلي إلى الإنساني،
بما فيها من صدق في التجربة،
وعفوية في تصوير البيئة المحلية.
إن القصيدة ذات امتداد أفقي،
ولكنها لا تغلو من عمق فني، وعلى
الرغم من التشاؤم المسيطر على
القصيدة، واليأس الذي تنتهي إليه،
فإنها تظل معبرة عن حالة إنسانية
تثير التعاطف، وهي تمتلك مقطعاً
تتألق فيه الشعرية ولا يمكن للمتلقي
أن ينساه، لأنه يرتقي إلى مستوى
إنساني واضح، بالمقولة التي يطلقها
من خلال التجربة، وهو البؤرة في
النص، ويتمثل في قول الشاعر:

أحببت فيك عراق روحى أو
حببتك أنت فيه

يا أنتما، مصباح روحى أنتما،
وأتى المساء

والليل أطبق، فلتشعاً في دجاء
فلا آتية.

والقصيدة لا تتخلّى عن قيم
الشعر العربي القديم، ولا سيما
ما يتصل بالإيقاع والغنائية، وتظل
محافظة على الوضوح، ولكنها مع
ذلك تحقق قيما حداثية كثيرة،
ولاسيما ما يتعلق بالصورة الجديدة
المدهشة، والقدرة على الإدهاش،
والتوظيف الثقافي، وهي في الوقت
نفسه تتجنب الغموض والتعقيد،
وتبتعد عن الرمز، ولا تخلو من عمق،
وبذلك تحقق الانتماء إلى الحداثة،
مع عدم الانقطاع عن التراث، كما
تتطلق من الذات، وتستعين بأساليب
تعبيرية موضوعية، وفي هذا كله ما
يجعلها قادرة على الوصول إلى
المتلقي، ويحفظ لها القدرة على
التجدد والبقاء.

لو جئت في البلد الغريب إليّ ما
كمل اللقاء،
الملتقى بك والعراق على يديّ..
هو اللقاء
شوق يخضّ دمي إليه كأنّ كلّ
دمي اشتهاه
جوع إليه .. كجوع كلّ دم الغريق
إلى الهواء
الشمس أجمل في بلادتي من
سواها، والظلام
حتى الظلام هناك أجمل، فهو
يحتضن العراق
شوق الجنين إذا اشرب من
الظلام إلى الولاده
إني لأعجب كيف يمكن أن
يخون الخائنون
أيخون إنسان بلاده ؟
إن خان معني أن يكون، فكيف
يمكن أن يكون ؟

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إطلالة تاريخية ثقافية كويتية

بقلم: صالح خالد المسباح *

مسيرة الكويت الأولى من النشأة حتى عام ١٩٢١

عهد الشيخ سالم المبارك الصباح

حينما بدأت جماعات من الصيادين بالاستيطان في «جزيرة» «طبيح» في منطقة الصبية ويعود عهدها بحضارة «العبيد» وتركوا آثارا لهم ومنها لؤلؤة صغيرة مثقوبة تستخدم للزينة. وهذا يعود إلى ٧٠٠٠ سنة. وكشف ذلك عن أقدم الحضارات التي نشأت على أرض الكويت. ووجد في جزيرة فيلكا لما قبل ٢٥٠٠ ق.م تجمع بشري للإنسان وكشفت آثار لمدينة وقطع فخارية. وتم العثور على أول عملة عرفت في الكويت ٣٠٠ ق.م في عهد الملك سلوقس الأول باسم الأسكندر الأكبر وسميت جزيرة «فيلكا» «إيكاروس» وتعني باللاتينية «البلاد السعيدة». وفي ٧٣ ق.م كتبت «الرسالة الملكية» على حجر إيكاروس وهي رسالة من ملك يوناني بعثها إلى جزيرة إيكاروس «فيلكا» وتشير الرسالة إلى اهتمام الملك بأمر إيكاروس. ومنها «بناء معبد واستثمار الأراضي، بالزراعة وبناء الحدائق وأنهم معفون من الضرائب».

وتعتبر وصايا هامة وفيها من الحكمة الملكية، ومكافأتهم إن استجابوا إعفاء من الضرائب.

وإذا انتقلنا إلى العصر الإسلامي ٦٣٣ م نستذكر أول معركة حدثت في الكويت «معركة ذات السلاسل» في كاظمة بجوار مدينة الجهراء بين المسلمين بقيادة الصحابي الجليل «خالد بن الوليد» والفرس بقيادة «هرمز» وانتصر المسلمون. ولا يفوتنا ذكر في عام ٦٤١م ولادة الشاعر الكبير الفرزدق: همام بن غالب بن صعصعة من مشاهير الشعراء العرب وهو من قبيلة «بني تميم» لأن هذه المنطقة كانت سكنا لبني تميم. وقبر أبو الفرزدق موجود في أمغرة بجوار الجهراء بشرق كاظمة وقد ذكرت منطقة «كاظمة» ولأول مرة في كتاب «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق» للإدريسي عام ١٥٩٢م.

* باحث من الكويت- أمين عام رابطة الأدباء

عند وصفه للطرق السالكة ما بين القطيف والبصرة. وإن كاظمة ليست جزءاً من البصرة العثمانية ولكنها مرتبطة «بالأحساء».

وإن أولى بدايات تأسيس الكويت «القرين» عام ١٦١٣م وثيقة «لويس بيللي» المقيم السياسي البريطاني في أبو شهر وضع تقريراً بعد زيارته للكويت، وإمارات الخليج العربي ذكر فيه أن هناك إمارات تتبع شاه فارس (إيران) وأخرى تتبع سلطان العثمانيين. وهناك إمارات تخضع لشيوخها ومنها الكويت، فهي مستقلة بذاتها ولا تخضع لأي تبعية، ومنها كذلك رسالة الشيخ مبارك الصباح حاكم الكويت إلى المعتمد البريطاني حول حدود الكويت والمؤرخة عام ١٩١٣م.

والتي تبدأ بالعبرة التالية «الكويت أرض قفراء نزلها جدنا صباح عام ١٠٢٢هـ».

ويساند هذا القول ما ذكره المؤرخ محمد بن عثمان بن صالح بن عثمان القاضي بعنيزة، ورد في رسالته «روضة الناظرين عن مآثر علماء نجد وحوادث السنين» والذي ذكر بأن تاريخ تأسيس الكويت عام ١٠٢٢ هجري ويعادل ١٦١٣م. وقال: «والكويت تأسست عام ١٠٢٢هـ على الأصح» وأشار في مقدمة الرسالة إلى أن الخوالد يحكمون الأحساء والقطيف.

وكذلك ذكر الشيخ محمد بن خليفة النبهاني «التحفة النبهانية» بأن يعود تأسيس الكويت لعام ١٦١١م.

أما ذكر آل الصباح الأسرة الكريمة فقد أشار «فرانسيس وارسن» أحد موظفي حكومة الهند البريطانية في تقرير له عام ١٨١٩م تحت عنوان: «عرب العتوب»: إنه حوالي عام ١٧١٦م دخلت ثلاث قبائل عربية ذات شأن وهي: بنو صباح والجلاهمة وآل خليفة تحددها المصلحة والطموح في تحالف واستقرت على بقعة من الأرض على الساحل الشمالي الغربي في الخليج تسمى الكويت» ويشير التقرير إلى: «أن هؤلاء المهاجرين قد نظموا أمورهم ووزعوا السلطات بينهم حيث يتولى آل صباح شؤون الحكم وأشرف الجلاهمة على شؤون البحر أما آل خليفة فقد آل إليهم أمر التجارة» وتشير مخطوطة «مرتضى بن علوان» ١٧٠٩م وهو حاج سوري زار المنطقة حيث مر بالكويت في طريقه للأراضي المقدسة في مكة المكرمة وقدم وصفا لهذه الرحلة، حيث يقول: «دخلنا بلدا يقال لها الكويت بالتصغير بلد لا بأس بها تشبه الحسا إلا أنها دونها ولكن بعماراتها وأبراجها تشبهها لكنها أقل منها».

وكان معنا حجاج من أهل البصرة فرقنا عنهم على درب يقال له «الجهراء» ومن الكويت إلى البصرة أربعة أيام وفي المراكب يوم واحد، وهذه المذكورة أسمها «القرين»

وأما متى تم بناء «كوت» وهو القلعة الصغيرة أو الحصن، فمن يقول أن أول من بناه «براك بن غرير بن عثمان آل حميد» الذي حكم من

أما عملية البيع والشراء كيف كانت تتم فقد انتشرت عملة معدنية تسمى «طويلة الحسا» عام ١٧٥٢م.

وقد حصر الرحالة «كنهاوزن» المسؤول عن شركة الهند الشرقية الهولندية في خرج عام ١٧٥٦م بأن الكويت تمتلك ٣٠٠ سفينة.

يعمل عليها أربعة آلاف رجل في صيد اللؤلؤ.

أما الرحالة الألماني «كارستن نيبور» والذي انضم إلى بعثة دانماركية كتب عن الكويت عام ١٧٧٢ في كتاب أصدره باسم «وصف شبه جزيرة العرب» وفي كتاب آخر باسم «رحلات في الجزيرة العربية، طبع عام ١٧٧٤م. عمل إحصاء تقديريا لسكان الكويت والذي قدر عدد سكانها بـ ١٠٠٠٠ نسمة ويملكون ٨٠٠ سفينة صيد لؤلؤ.

وأما أول ذكر للكويت لمؤلف عراقي، فقد ألف القاضي والمؤرخ العراقي عبد الرحمن السويدي عام ١٧٧٢م في كتابه: «تاريخ حوادث بغداد والبصرة، ١٧٧٢-١٧٧٨م» وذكر أن في الكويت: «أن فيها ١٤ جامعا ومسجدين، وأن جامع ابن بحر جامع كبير على البحر كجامع القمرية في بغداد» وقد هرب السويدي إلى الكويت عام ١٧٧٢م خوفا من وباء الطاعون الذي انتشر في البصرة.

وهذا نص ما ذكره: «فخرجت إلى الكويت من الزبير وخرج معي جماعة. والكويت بلدة على ساحل البحر. وكانت المسافة ستة أيام

عام (١٦٦٦-١٦٨٢م) ولقب عريعر وسمي كوت ابن عريعر» وهو أول بناء بالكويت وموقعه في التل المستطيل المقابل للفرضة القديمة بجانب قصر السيف وكان مستودعا للطعام. ومقرا لقوات ابن عريعر وبدا العمران بعد ذلك حوله. وأن أسرة البورسلي ويرجع أصولها إلى «صبيحات بني خالد» هم الذين يقومون بحراسة الحصن طوال العام. كل ما سبق ذكره لابد بأن ذلك هيا لوجود علم وعلماء وكتب ونساخ ولنا شاهد في ذلك حينما قام «مسيعد بن أحمد بن مساعد بن سالم» بنسخ كتاب «الموطأ» للإمام مالك حينما سكن مسيعد في جزيرة فيلكا وهي أول عملية نسخ لكتاب في تاريخ الكويت.

وظهر فيه أول نص عربي كتبت فيه اسم جزيرة فيلكا. وأما أقدم أثر ديني روحي إسلامي وهو تأسيس أول مسجد بالكويت وهو مسجد «ابن بحر» ١٦٩٦م ويقع في محلة الإبراهيم مقابل قصر السيف والفرضة.

ولابد من استتباب العدل والأمن والأمان والعدل بين الرعية فظهر لنا في الكويت أول قاض وهو «محمد بن فيروز بن حمد بن بسام التميمي الأشيقرى الأحسائي» عام ١٧٠٥م وهو أول من تولى القضاء في الكويت. وكذلك مارس مهنة التعليم على القراءة والكتابة والحساب وتوفي في الكويت عام ١٧٢٣م.

نيتي أن لا أقيم في البصرة إلا قدر
انتظار الرفيق لقطعنا بأن الطاعون
ارتفع من بغداد».

أما إنشاء أول مكتب بريد بالكويت
جاء بعد أن احتل الفرس البصرة عام
١٧٧٥م، بعد حربها التي استغرقت
عدة سنوات مع الدولة العثمانية.
مما اضطر شركة الهند الشرقية
الإنجليزية إلى تأسيس مكتب بريد
بالكويت ليكون بديلاً عن مركز
البريد التابع لها في الزبير والذي
أغلق نتيجة الحرب وقد أسس
خليفة بن شريدة: «أبوناشي» أول
مقهى في الكويت عام ١٧٨٦م وهذا
المقهى يرتاده أمير الكويت ويجلس
مع التجار والمواطنين في الصباح
والمساء، ويرتاده نواخذة الكويت
ويتبادلون بينهم شؤون البحر
والغوص والسفر.

وفي عام ١٧٩٥م تم تأليف أول كتاب
من مؤلف كويتي وهو: عثمان بن
سند بن راشد عبد الله راشد المالكي
القادري «كتاب النظم العشماوية».
وفي عام ١٧٩٨م قام الشيخ «عثمان
بن علي بن محمد سري القناعي
بنسخ كتاب «التيسير على المذهب
الشافعي نظم العمريطي»

وفي عام ١٨٤٤م قام الشيخ
«إسحاق بن إبراهيم بن عبد الله»
بنسخ كتاب: «المنهاج في فقه الإمام
الشافعي للشيخ محيي الدين بن
شرف النووي». والشيخ إسحاق
كان كاتباً عند أسرة آل عبدالرزاق
والنسخة محفوظة في المكتبة
الوطنية المركزية.

براً. فدخلتها وأكرمني أهلها إكراماً
عظيماً، وهم أهل صلاح وعفة
وديانة وفيها أربعة عشر جامعاً
وفيها مسجدان، والكل في أوقات
الصلوات الخمس يملأ من المصلين
أقيمت فيها شهراً لم أسأل فيها
عن بيع وشراء ونحوهما بل أسأل
عن صيام وصلاة وصدقة، وكذلك
نساؤها ذوات ديانة في الغاية.
وقرأت فيها الحديث في ستة
جوامع، نقرأ في الجامع يومين أو
ثلاثة فيضيق من كثرة المستمعين،
فيلتمسون مني الانتقال إلى أكبر
منه. وهكذا حتى استقر الدرس
في جامع ابن بحر. وهو جامع كبير
على البحر. كجامع القمرية في
بغداد وجاء الطاعون إليها لكنه لم
يكبر ولم تطل أيامه. ولما تواردت
الأخبار بانقطاع الطاعون عن
البصرة أردت الرجوع إليها فقدموا
لي سفينة كبيرة وأنزلوني أنا
وعيالي لم ينقص الطاعون ببركة
حديث المصطفى منا أحداً.

ونزل في المركب معي من أكابر
الكويت أناس بقصد التبرك
بخدمتي ورفقتي ونزل معي جميع
من كان في الكويت من أهل البصرة
بلا نول وصاحب المركبة يخدمنا
بنفسه. وجرينا ببركة الله تعالى
ونحن في أحسن عبادة شاغلين
نهارنا بمذاكرة العلم.

وتعلم البحرية الذين معنا أمور
دينهم. ولم يتفق لنا يوم نكرهه.
ولم يتفق إنا صلينا إحدى الصلوات
الخمس فرادى من حيث نزلنا في
المركب إلى حيث خرجنا وكانت

وأيلاً من لقب «خان بهادر» وهو لقب هندي رفيع أخذه الإنجليز من الهنود. هو «الملا عبد الله محمد أحمد عبد الإله القناعي» ولد عام ١٨٦٠ الذي تعلم علوم الدين واللغة والأدب وأحسن كتابة الخط العربي وأجاد التدوين وحفظ الوثائق كما تعلم الإنجليزية، وعمل كاتباً خاصاً للمعمودية البريطانية في الكويت بعد افتتاحها عام ١٩٠٤م، ونظراً لكفاءته وإخلاصه بالعمل منحه الحكومة البريطانية في ١٤/١/١٩١٤م «لقب خان بهادر» وفي ٣/٦/١٩١٨م منحه لقباً آخر هو «خان صاحب» مع مبلغ ١٠٠٠ روبية.

وفي عام ١٨٦٢ زار الرحالة وليم بلجريف الكويت، وقد ذكرها في كتابه الذي طبع عام ١٨٦٩م باسم «مذكراتي في رحلة إلى وسط آسيا والجزيرة العربية» بأنها أكثر موانئ الخليج نشاطاً وحركة.

وفي عام ١٨٦٣م زار الرائد لويس بيلى الكويت واستقبله ابن حاكم الكويت الشيخ مبارك بن الصباح وبعد الرحلة أعد تقريراً بعنوان «رحلة إلى الرياض ووسط الجزيرة العربية».

وفي عام ١٨٦٨م زار الرحالة الأمريكي لوشر الكويت وقد أتيح للرحالة أن يكون ضيفاً ليوم لدى شيخ الكويت عبد الله الثاني وقد وصف جميع ذلك في كتاب طبع في فيلا دلفيا بأمريكا عام ١٨٩٠م. وقد زينها بالصور اليدوية تحت

ويذكر لنا التاريخ أنه في عام ١٨٤٥م بأن الشيخ مساعد بن عبد الله العازمي وهو طبيب شعبي وفقهه يعتبر أول كويتي مارس مهنة التطعيم ضد مرض الجدري. وفتح منزله كمقر لتطعيم الأطفال.

ولشوق أهل الكويت لبيت الله الحرام فقد شدوا الرحال مع أول صاحب حملة حج «فهد بن دويلة» عام ١٨٠٠م.

ولابد أن نشير إلى رائد الأدب في الكويت وهو السيد عبد الجليل بن سيد ياسين الطبطبائي ولم يكن أديباً ينظم الشعر ويكتب النثر فقط. وإنما كان مع ذلك فقيهاً إلا أن رغبته للشعر ومنادمة ومجالسة الشعراء والأدباء فلذا ترك لنا إرثاً ثقافياً شعرياً باسم «الخل والخليل في شعر السيد عبد الجليل» وطبع في الهند عام ١٣٠٠ هجري. ١٨٩٣م، طبع على نفقة حفيده مساعد بن أحمد الطبطبائي.

وجاء بعده الشاعر الكويتي الكبير عبد الله محمد الفرج المولود عام ١٨٣٦ الذي عاش ونشأ في بومبي بالهند في كنف والده مرفهاً.

وانقطع للشعر والأغاني، وطبع له أول ديوان شعر ابن عمه الشاعر خالد محمد الفرج «الأرج ديوان عبد الله الفرج» عام ١٩١٩م.

وفي عام ١٨٥٤م قام الشيخ أحمد بن عبد الله بن فارس بنسخ كتاب «شرح الرحبية في علم الفرائض» لابن حجر المكي.

والنسخة موجودة لدى المكتبة الوطنية المركزية.

أقدام أبناء المؤمنين» وطبع عام ١٩٤٢م. في بومبي ويحتوي على مدائح نبوية ومدائح للحكام العرب وشيخ الكويت مبارك بن صباح والشيخ خزعل حاكم عريستان وله كتاب «موعظة الرجال وبلغه المال» وله ديوان «منهج الذاكرين» طبع في إيران عام ١٩٢٨م. وقد بلغت عدد مؤلفاته ٤٢ كتابا بعضها شعرا والبعض الآخر نثرا وبعض مؤلفاته بالفارسية ومن المهم أن نخرج على أول عملة وطنية وهي أول محاولة لإصدار نقد وطني مستقل عندما أمر الشيخ عبد الله بن صباح «عبد الله الثاني» بسك عملة نقود نحاسية هي البيزة الكويتية عام ١٨٨٦م نقش على أحد وجهيها كلمة «ضربت في الكويت ١٣٠٤هـ» وعلى الوجه الآخر إمضاء الشيخ عبدالله.

وفي عام ١٨٩١م، استقر الإمام عبد الرحمن الفيصل التركي آل سعود في الكويت، بعد أن سيطر عبد العزيز بن رشيد على الرياض وكان الملك عبدالعزيز آل سعود صغيرا عندما دخل الكويت وعمره ١٢ عاما واستقبلهم الشيخ محمد الصباح بأجمل ترحيب وبقوا فيها حتى فتح عبد العزيز الرياض عام ١٩٠٢م.

وفي عام ١٨٩٣م قام الملا عبد الله بن حسين التركيت بنسخ كتاب: «العمدة في الفقه» على مذهب الإمام الشافعي عام ١٨٩٣م. وللمرأة دور في تسيير حملات الحج

اسم «النجمة والهلال» يقول: «كان الشيخ الحاكم طويلا مفتول العضلات لطيف الملامح قد أطلت لحيته البيضاء، يناهز الثمانين يبدو على وجهه ملامح الذكاء وكان غاية الأدب في كلامه وعاداته الشرقية، وكان يلبس ملابس عربية من الحرير الفاخر موشاة بغزارة بالذهب ويداه تشعان بالأماس. وقد غمس خنجرًا صغيرا ذا مقبض من الذهب الصلد، وقد طعم باللؤلؤ، والفيروز والياقوت والزمرد مما يظهر أن هذه الأسلحة قد صممت للزينة أكثر مما هي للاستعمال. وجل الرجال من سگان الكويت يمارسون التجارة أو الملاحة ونساء الكويت مشهورات بصناعاتهن ومهارتهن في جميع الأعمال اليدوية، كالحياسة، والغزل، والنسيج ومثل ذلك حسن مظهرهن فهن يعتبرن بجانب التركيات والإيرانيات، ولهذه الغاية يعتبرن أشد نساء الخليج ملاحه».

وفي عام ١٨٧١م قام المحسن الكويتي: «علي بن محمد آل إبراهيم» بطبع كتاب في مصر «نيل المآرب بشرح دليل الطالب» وهو كتاب في الفقه الحنبلي وهو أول من قام بطباعة كتاب على نفقته الخاصة ولمؤلف غير كويتي.

وأتى إلى الكويت عام ١٨٧٨م من إيران الملا قاسم بن حسن بن باقر مع أخيه الملا زين العابدين لتعليم رسم الخط بالطريقة الصحيحة وبعد وفاته استمر أخوه الملا زين العابدين في مهنة التعليم وقام بتأليف كتاب «روضة العارفين من أفكار وأبكار

صورة الإمام عبد الرحمن الفيصل آل سعود واستقبل الشيخ مبارك العالم الروسي «بوغويافلنسكي» المهتم بدراسة الحيوانات وقد قام بتصوير عدة صور للكويت بكامرته الفوتوغرافية.

وفي عام ١٩٠٧م بعد عودة الشيخ يوسف بن عيسى القناعي من رحلة طلب العلم في الأحساء ومكة المكرمة افتتح مدرسة في دكانه لتدريس القرآن والقراءة والكتابة والحساب والتجويد والفقه وهي الأولى من نوعها حيث جمعت علوم الدنيا والدين، ويعتبر الشيخ يوسف بن عيسى أول رائد للنهضة العلمية والأدبية في الكويت ولقب بمصلح الكويت فهو عالم ومعلم وفقه وأديب وشاعر وقاص.

وفي عام ١٩٠٧م طبع في القاهرة كتاب «الرياض المزهرة بين الكويت والمخمرة» لمؤلفه السوري عبد المسيح بن فتح الله الأنطاكي ويعتبر أول كتاب باللغة العربية ويظهر اسم الكويت على غلافه ونشر كذلك في مجلة «العمران» عام ١٩٠٨م مقالة عن الكويت أثناء زيارته لها وكان يكيل المديح للكويت وحاكمها.

وفي عام ١٩٠٩م تم طبع قصيدة «للشيخ عبد الله خلف الدحيان إلى الحج».

وفي عام ١٩٠٩م ينضم الممرض عبد الإله بن الملا عبد الله القناعي للعمل ممرضاً لطبيب مستوصف المعتمدية البريطانية في الكويت ويعتبر أول طبيب كويتي مارس

على الإبل فاشتهرت حملة «منيرة عبد الله العلند» عام ١٨٩٧م. وقد ساندتها زوجها سليمان ديبان الحمزة بالإشراف على الحملة وشاركتها أختها مزنة في إدارة الحملة.

وفي عام ١٨٩٧م تم تأليف كتاب «سبائك المسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد» ومؤلفه الشيخ عثمان بن عبد الله بن راشد السند وهو من علماء الكويت وتمت طباعته في بومبي: «يقول ابن سند أن الكويت بضم الكاف وإسكان الياء بلد تقع على ساحل بحر العدان بفتح العين».

وفي عام ١٨٩٨م قامت السيدة «حصّة الحنيف» أم عبد الله عبد الملك الصالح بالذهاب إلى بومبي الهند، بطلب الشيخ المحسن الكويتي قاسم حمد آل إبراهيم بالتدريس في مدرسة لتعليم بنات الجالية العربية واصطحبت معها ابنها وقامت بتدريس بنات العرب والكويتيات هناك اللغة العربية والدين.

وفي عام ١٩٠٢م اشترك زيد وعبد الرزاق الخالد ابنا خالد الخضير في مجلتي «المنار والمؤيد» وكان الناس يتوافدون على محلهم للاستماع وقراءة هذه المجلات ويعتبر أول اشتراك بمجلة خارج الكويت.

وفي عام ١٩٠٢م تم نشر صور عن الكويت في مجلة عالمية «لوموند» الفرنسية تم نشر صور للشيخ مبارك الصباح ولأول مرة تم التقاطها من قبل طاقم البارجة الفرنسية وكذلك

من قراءة قصة المولد النبوي قام السيد ياسين الطبطبائي بإلقاء كلمة مفادها الدعوة لفتح المدارس والقضاء على الجهل. وأخذ الشيخ يوسف بن عيسى القناعي الفكرة واستحسنها وبدأ بالدعوة للتبرع لفتح المدرسة. وشرع في البناء ١٩١١/١/٢ وانتهى العمل بعد ٩ شهور في ١٩١١/٩ وتم الافتتاح بتاريخ ١٩١١/١١/٢٢.

وفي عام ١٩١١ طبع في مطبعة دار السلام ببغداد كتاب « تحذير المسلمين عن اتباع غير سبيل المؤمنين » لمؤلفه المؤرخ الكويتي عبد العزيز الرشيد.

وفي نفس العام طبع في بومباي كتاب « حساب أوزان اللؤلؤ » من تأليف عبد اللطيف بن عبدالرزاق بن عبداللطيف آل عبدالرزاق.

وفي عام ١٩١٢/٥ - وصل إلى الكويت الشيخ محمد رشيد رضا صاحب مجلة المنار المصرية وقد استضافه الشيخ مبارك الصباح في قصر السيف - وألقى محاضرة دينية حضرها الشيوخ والأهالي يتجاوز عددهم ١٠٠٠ مواطن. ومن مختلف الطبقات وتناول موضوع الدعوة الإسلامية ونشر شعائرها والتحذير من المبشرين بالديانة المسيحية. وقد أحدثت خطبه تأثيراً عظيماً بين أهل الكويت، مما زاد الرغبة في التعليم لمجاراة أفكاره، كما ساعدت زيارته على انتشار مجلته « المنار »

وفي عام ١٩١٣ تم افتتاح أول

المهنة بجدارة دون أن يكون مجازاً طبياً.

وفي عام ١٩١٠ يطبع المؤلف السوري عبد المسيح الأنطاكي كتاباً خاصاً عن الشيخ مبارك الصباح « الآيات الصباح في مدائح مولانا صاحب السمو أمير الكويت الشيخ مبارك الصباح » واحتوى على أشعار في مدح الشيخ مبارك حاكم الكويت، واحتوى على الكثير من أشعار الشاعر والمعلم الكويتي زين العابدين حسن الباقر.

ويذكر بأن شاهد أهل الكويت « المذنب هالي » وسموه « أبوسعفة » لأن له ذيلًا طويلاً وسمى كذلك أبو عسيب.

وتفتخر الكويت عام ١٩١٠ م بافتتاح أول مكتبة تجارية لبيع الكتب والقرطاسية بالكويت، أسسها محمد أحمد الرويح باسم « المكتبة الوطنية » وكان يستورد الكتب من الهند وبغداد ومصر، وكان يؤجر الكتب للأهالي بنظام يومي أو أسبوعي وكان الكويتيون يتهافتون على مكتبته لاستئجار الكتب ومنهم الشيخ جابر الأحمد والشيخ صباح الأحمد والشيخ سالم العلي والشيخ جابر العلي والشيخ سعد العبدالله وكذلك صفوة من الأدباء والشعراء والعلماء و المتقفين الذين يتهافتون على التزود من المكتبة الوطنية.

وفي عام ١٩١٠ بدرت فكرة تأسيس المدرسة المباركية، وكانت بمناسبة يوم المولد النبوي، وبعد أن انتهى الشيخ محمد بن جنيديل

آل الإبراهيم واشتغل في البداية مدرسا للغة العربية في المدرسة المباركية، وعمل بالتجارة وادخل لزقة أمريكية لعلاج آلام المفاصل والظهر سميت «لزقة حافظ» ثم غادر الكويت وأصبح من أكثر المقربين للملك عبد العزيز بن سعود.

وفي عام ١٩١٧ تم تثبيت لوحة كتب عليها «لو دامت لفيرك ما اتصلت إليك» على بوابة قصر السيف العامر بأمر من الشيخ سالم المبارك الذي تولى الحكم من بعد الشيخ جابر المبارك وضعت اللوحة ولم تزل موجودة حتى يومنا هذا.

وفي عام ١٩١٩ عمل السيد خلف حسين التيلجي ساعيا للبريد وقد كان البريد تحت إدارة الحكومة البريطانية وهو والد الأدباء فاضل وخالد وعبد الله وهم أعضاء رابطة الأدباء الكويتيين.

وفي عام ١٩٢١ توفيت أول شاعرة كويتية موضي عبد العزيز العبيدي والتي فقدت أحد أولادها في معركة الصريف في مارس ١٩٠١، وبعد ذلك توفى الآخر في إحدى رحلات الغوص ورتتهما بشعر حزين جدا. ولا شك في أنه كانت هناك شاعرات كويتيات قبلها ولكن لم توثق سيرتهن.

هكذا مسيرة الكويت الأولى الثقافية من بداية النشأة حتى وفاة الشيخ سالم المبارك الصباح.

جمعية خيرية وهي «الجمعية الخيرية العربية، وهي جمعية ثقافية وتعليمية وخيرية. ومؤسسها فرحان فهد الخالد الخضر. وتم افتتاح مستوصف على حساب الجمعية، ودعوة العالم الشيخ محمد الشنقيطي وتم فتح صفا لتعليم الأميين القراءة والكتابة وبدأ جلب المياه من شط العرب وتوزيعها مجانا على الفقراء وتجهيز ودفن الموتى للفقراء والأجانب.

وفي عام ١٩١٤ قام القس أدوين كالفرلي بفتح مدرسة لتعليم الإنجليزية للكويتيين وهي أول مدرسة لتعليم الانجليزية في الكويت وكانت تتبع الإرسالية التبشيرية العربية الأمريكية التي قامت ببناء المستشفى الأمريكي وكان يعاون القس شخص عراقي اسمه جرجس وهو مسيحي من الموصل والتحق بالمدرسة الكثير من الشباب وكان أول المتفوقين بها عبدالرزاق رزوقي.

وفي عام ١٩١٥ م طبع في المطبعة المصطفوية في بومباي (الهند) كتاب «رسالة تسهيل التجويد للقرآن المجيد» تأليف السيد عمر عاصم ناظر المدرسة المباركية وقد تبرع المحسن جاسم محمد بوذي بتكاليف الطباعة.

وفي عام ١٩١٥ قدم الشيخ حافظ وهبة للكويت فارا من أسر الانجليز في الهند حيث كان يقطن عند

عبد الله زكريا الأنصاري نموذجاً للأديب الشامل المستدير

بقلم : ليلي محمد صالح *

عبد الله زكريا الأنصاري أديب، شاعر، باحث، سياسي، هو أديب ليس مثله كثيرون.

فهو رمز من رموز النهضة الثقافية والأدبية في الكويت، إلى جانب النخبة الرائعة من أدبائنا الذين أضأوا الأدب الكويتي، لكن الأنصاري له دور متميز ورائد في المشهد الثقافي الأدبي الكويتي، كذلك له دور متميز من خلال إنجازاته الإبداعية والفكرية، والاستمرار في طريق الإصدارات وكتابة المقالات في الأدب والنقد والحضارة والتراث منذ الخمسينيات وقبلها يقول: (كان عشاق الأدب والشعر يجتمعون عندنا في الديوانية، منهم الشاعر أحمد العدواني، والشاعر عبد المحسن الرشيد، ومحمد المشاري، أيضاً كان يأتي إلينا من يحب الاستماع وتذوق الشعر منهم: عبد الوهاب مشاري العلواني، عبد المحسن سعود الزين، وكنا نكتب الشعر الهزلي، ولدي العديد من القصائد التي كانت على شكل مناظرات بيني وبين الشعراء مع عبد الله أحمد حسين وفاضل خلف).

واليوم مازلنا نستمتع بأدب أديبنا الراحل الأنصاري وبثقافته الواسعة التي تجاوزت حدود الآفاق.

فهو أحد المدارس الأدبية الشعرية المتميزة، وإذا ما أراد أي باحث أن يغوص في سيرة الأدب الكويتي الحديث ويتفحص ملامحه الشعرية والأدبية، فلا بد أن يلجأ إلى ديوانية الأنصاري في (منطقة الشامية) فهي مكتبة قيمة تزخر رفوفها بأمهات الكتب والمخطوطات النادرة وأعداد مجلة (كاظمة) (ومجلة البعثة) كما أنها تزدهو بالمراجع الأدبية واللغوية والفكرية والفلسفية والسياسية وبالمصادر القيمة، وكان رحمه الله يقف يشموخ العلماء أمام تلك الكتب ملتزماً بمواعيد مكتبته وكتابة مقالاته على مدى تاريخه المضيء. أيضاً كان يتابع بدقة ما يصدر في المكتبات من كتب حول الأدباء والشعراء.

في عام ١٩٥٠م، تولى رئاسة تحرير مجلة (البعثة) عندما غادر الأستاذ عبد العزيز حسين مصر إلى إنجلترا لاستكمال دراسته في أكتوبر

* كاتبة وباحثة من الكويت.

عبد الله (إن عبد الله زكريا الأنصاري تعرض لمعنى الشعر، ومهمة الشاعر، وحدود دوره الاجتماعي، وموقفه من الالتزام، وموقف الأنصاري - بصفة عامة من الشاعر - لا ينسجم تماماً مع تصويره عن الشعر وأهدافه.

الشاعر عند الأنصاري هو الذي يستطيع أن يهز مشاعرك، وأن يثير في نفسك كل معاني الشعر، ومعاني الشعر تتقلى إلى واقع الخيال الرحب، وواقع الخيال في حالة تجاف مع واقع الحياة، ومهما يكن من أمر هذه النظرة (المثالية) تتفق ورفضه لشعر المناسبات، إلا أن تكون مناسبات مؤثرة يرتبط بها الشاعر ارتباطاً حياً وقوياً، لكنه يعود فيقرر أن الشاعر هو الذي يستطيع بكل جدارة أن يسجل أحداث مجتمعه، بل يسجل روح هذه الأحداث وحركاتها، ويرصد روحها من خلال مشاعره ووجدانه ومعاناته) ٢.

وعن كتابه (حوار المفكرين) يقول الدكتور محمد مبارك الصوري:

(هو عبارة عن تحاور أجراه الأديب عبد الله زكريا الأنصاري مع صاحبه الذي أخفى اسمه في مناسبات متباينة وفي ظروف مختلفة، وموضوعات فكرية متعددة، وصاحبه هذا يحاوره أحياناً ويتجاوز تارة، يسأل

١٩٥٠م، ظل الأنصاري يكتب المقال الافتتاحي حتى توقفت بعد أربع سنوات في عام ١٩٥٤م، لقد كانت مجلة البعثة التي صدرت عام ١٩٤٦م، عن بيت الكويت بمصر، مدرسة الصحافة الكويتية التي خرجت نوابغ التلاميذ الذين قادوا الحركة الثقافية في الكويت.

أيضاً كتب الأنصاري في مجلة (كاظمة) وهي أول مجلة تصدر وتطبع في الكويت عام ١٩٤٨م، وكان رئيس تحريرها الأستاذ أحمد السقاف رحمه الله في عام ١٩٦٨م تولى رئاسة مجلة (البيان) التي تصدر عن رابطة الأدباء الكويتيين حتى عام ١٩٧٣م.

يقول المؤرخ الأديب خالد سعود الزيد عن عبد الله زكريا الأنصاري: "رافد من روافد الأدب في الكويت، ولا أقول من أعلامه، لكنه من خيرة أعلامه، وقد اقتنوا اسمه بفهد العسكر بعد وفاة فهد العسكر، فكان الأستاذ الأنصاري أول من رثاه بكلمة سطرها على صفحات مجلة البعثة، وكان أول من كتب عنه كتاباً جمع فيه شعره وشيئاً من أخباره، ثم أضاف إلى الكتاب ما استجد عنده من أخبار فهد وأشعاره حتى أوفى على الغاية وإدراك المبتغى، وصار حجة فيه ومرجعاً ١.

وعن مدى اهتمام الأنصاري بنقد الشعر يؤكد الدكتور محمد حسن

١ خالد سعود الزيد: أدباء الكويت في قرنين - الجزء الثاني - الربيعان - الكويت ١٩٨١ - ص ٣٤٧.

٢ د. محمد حسن عبد الله: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت - رابطة الأدباء الكويتيين ١٩٧٣ - ص ٦٨٤.

العربي الكبير، ولعل من يريد أن يرصد ويوثق له أن يتصفح كتاب "مرايا الذات، عبد الله زكريا الأنصاري، رحلة الكتابة والشعر" للأستاذة د. سهام الفريح لأنها تناولت حياة الأنصاري وثقافته بدقة وتفاصيل لتكشف للقارئ والباحث عما يحمله عقله الثاقب، عقل عربي مضيء بفكره المستير.

الأنصاري تحت نيران الاحتلال

الأستاذ الأديب الراحل عبد الله زكريا الأنصاري كان تحت نيران الاحتلال في منزله (بالشامية) طيلة فترة الغزو، رأى بعينه جنود الاحتلال الدامي يوم الثاني من أغسطس ١٩٩٠، وهي تدمر وتنهب مرافق الدولة، وتضرب الفكر والإنسان، كان يرى ذلك بعينه وهو الوطني العربي الأبي الذي لا يحب الظلم والاعتداء، يقاوم أبداً أفكار وأطماع الحاقدين، يرى ويسجل ويوثق بذاكرته وذهنه المتقد كل هذه الأحداث، التي كتبها في ٢٥٠ صفحة دفاعاً عن قضية الكويت، قضية العدل والحق والسلام، لكنها لم تنشر حتى كتابة هذه السطور، نأمل أن تطبع في كتاب يطلع عليها القارئ على مواقف أديبنا في كارثة العصر التي هب لها الشعراء والأدباء داخل الكويت وخارجها، ينشرون قصائد ومقالات الرفض والاحتجاج لهذا العدوان، ويشيرون الرأي العام العربي والعالمي ومنهم أديبنا الراحل الأنصاري.

ويجيب، وكلاهما يستفسر من الآخر، ويتراوح الكلام بينهما بين الإيجاز والإسهاب حتى تم تشكيل هذا الحوار الفكري، وقد اختلطت موضوعات هذا ما بين النثر والشعر للاستشهاد والتدليل، وتراوح ما بين الانسجام والتعارض، هي عبارة عن مجموعة من المحاور، الغرض منها البحث عن الحق والحقيقة ومحاولة الوصول إليهما^٣.

يمتاز أسلوب الأنصاري في الشعر بالروح الوجدانية، والعاطفة المفعمة بالركة والانفعال الشديد، والحس المرهف الروحي والموحي، يقول في الحب والغزل في قصيدة بعنوان (أنت أنت):

أنت شغلي إذا ذهبت

وشغلي إذا أتيت

أنت عقلي إذا ذكرت

وفكري إذا نسيت

نفسي أنت إذا وقفت

وروحي إذا خشيت

أنت نوري إذا فرحت

وناري إذا اكتويت

أنت دنيائي ما حييت

ودنيائي إذا فنيت

أنت أنت التي عشقت

وأنت التي هويت

لقد كان شعره تعبيراً صادقاً معبراً عن نفسه وعواطفه وعن مجتمعه

٣ د. محمد مبارك الصوري: الفنون الأدبية في الكويت - دراسة نقدية - المركز العربي للإعلام - الكويت ١٩٨٩ - الطبعة الأولى - ص ١٢.

في مهرجان القرين الثقافي التاسع عشر منارة ثقافية كويتية للأديب الراحل الأنصاري قدمها د. بدر خالد الخليفة الذي تحدث عن الجانب الإنساني والاجتماعي لعبدالله زكريا الأنصاري عن مكتبته المفتوحة لجميع الباحثين والدارسين وعن ديوانيته أيام الغزو وعن أصدقائه المخلصين وعن الجانب الإنساني الأسري فهو الأقرب إليه زوج ابنته (أم خالد) مي الأنصاري المحبة للأدب.

كما تحدث أ.د. عبدالله المهنا عن "تجليات الواقع في التجربة الشعرية" عند عبد الله زكريا الأنصاري" من عام ١٩٢٢-٢٠٠٦، وهو بحث قيم وثري وعميق يستحق أن يطبع في كتاب ليطلع عليه الباحثون والدارسون لشعر الأنصاري.

لقد أحسن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من خلال فعاليات مهرجان القرين التاسع عشر الثري والمتنوع في اختيار شخصية مضيئة في عالم الأدب الكويتي هي شخصية عبد الله زكريا الأنصاري منارة مضيئة.

رحم الله أديبنا الأنصاري الذي توفي عام ٢٠٠٦م.

له قيمة أدبية كبيرة، علينا أن نفاخر بها لا على المستوى المحلي والخليجي بل على المستوى العربي، فهو أحد الأدباء البارزين على الساحة المحلية والعربية.

كان رحمه الله لا يحب الأضواء ولا الإطراء ولا المدح رغم أنه يستحق ذلك، الأنصاري هو أول من شجع الأقلام النسائية للكتابة في مجلة (البعثة) مثل بدرية مساعد الصالح وغنيمه المرزوق ونجيبه الرفاعي وبدرية يوسف الغانم وإذا ما انقطع عن الكتابة كان يتصل بهن لمواصلة الكتابة للتعبير عن قضاياهن وحققهن في التعليم والعمل.

وفي أواخر أيامه حين مرض ونام بالمستشفى الأميري ذهبت لزيارته وكان في زيارته الشاعر علي جابر الأحمد، وعندما وجدته نائما بالجناح العمومي خرجت لأناقش الممرضة كيف يترك أديب الكويت الأول بالجناح العمومي؟ وعندما سمعني رد علي بصوت منخفض أنا مرتاح في مكاني أيضا حينما أسمع أصوات الزوار ما أحس بالوحشة كان رحمه الله متواضعا تواضع العظماء الكبار.

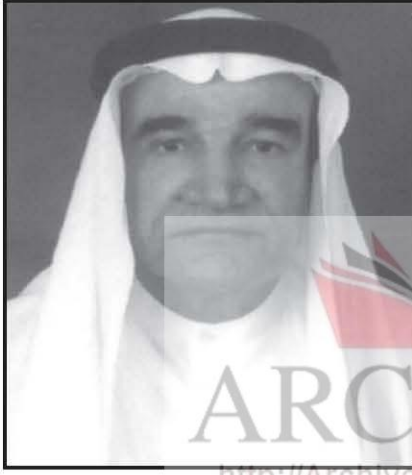
عاش الأنصاري كل سنوات عمره بين الورق والقلم والكتاب من أجل أن يضيء مسيرة أديبنا الكويتي ويصنع تاريخه المضيء داخل الكويت والعالم العربي، فهو باحث متميز ومثقف موسوعي، له جهد فكري وثقافي في التاريخ الأدبي الكويتي المعاصر.

توفي رحمه الله عام ٢٠٠٦، وفي هذا العام ٢٠١٣ أقام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

مقالات

د. منصور محمد سرحان يرصد حركة النقد الأدبي في البحرين

بقلم: منى الشافعي *



د. منصور محمد السرحان

في مملكة البحرين الشقيقة،
تحديداً في المكتبة الوطنية
بمركز عيسى الثقافي، حين
قدم لي كتابه الموسوم «النقد
الأدبي في البحرين خلال القرن
العشرين»..

قال: «للقدر دور في التوثيق».. أما
حين أهداني كتابه الثاني الذي يحمل
عنوان «دور المرأة البحرينية في رفد
الثقافة» قال: «هكذا نحرص جميعاً
على التوثيق».. أما الكتاب الثالث
الذي أبهرني فهو «معجم المؤلفين
البحرينيين ١٩٠٠م - ٢٠١١م»،

فتناولته من بين يديه، وبدأت أتصفح به بدون أن أترك له فرصة لتقديمه.
إن هذا الكتاب الضخم الذي يضم (٨٨٤) صفحة، من الحجم الكبير، يقدم
نفسه بكل جدارة وامتياز. فهو عبارة عن عمل وثائقي ضخم، يضم بين
دفتيه سير المؤلفين البحرينيين، اعتباراً من بداية القرن العشرين وحتى
عام ٢٠١١، حيث يبرز سيرهم الذاتية، وجهودهم في المجالات الثقافية
والعلمية والاجتماعية، ويوثق جميع نتاجاتهم وإصداراتهم المنشورة، ويعتبر
من أهم المصادر التي يعتمد عليها في الدراسة والبحث عن الأدباء والكتاب
البحرينيين.

وقد صدر الكتاب/ المعجم عام ٢٠١٢، وهو العام الذي حملت مملكة
البحرين لقب «البحرين عاصمة الثقافة العربية» والمعجم من إعداد

* كاتبة من الكويت.

العشرين، واهتمت تلك الكتب بأمور النقد الأدبي، ولم يجد من بينها ما يرصد أو يوثق البدايات المبكرة للنقد الأدبي إلا كتاب واحد تناول الكتابات النقدية في الأربعينات فقط. ومن أجل تسليط الضوء بصورة واضحة على جميع الجهود التي بذلت عبر سنوات مختلفة في مجال الكتابة النقدية فقد أصدر كتابه الموسوم «النقد الأدبي في البحرين في القرن العشرين».

وارتأى الباحث توزيع مادة الكتاب على خمسة فصول مستفيضة، كافية ووافية للمهتمين في الشأن الأدبي في مجال النقد. يتميز الكتاب بأنه لأول مرة يرصد حركة النقد الأدبي في البحرين منذ بداياتها المبكرة، كما ينفرد بتغطيته الكتابات النقدية التي برزت على صفحات «جريدة البحرين». كما يغطي معظم المقالات النقدية التي ضمتها أعداد مجلة «صوت البحرين»

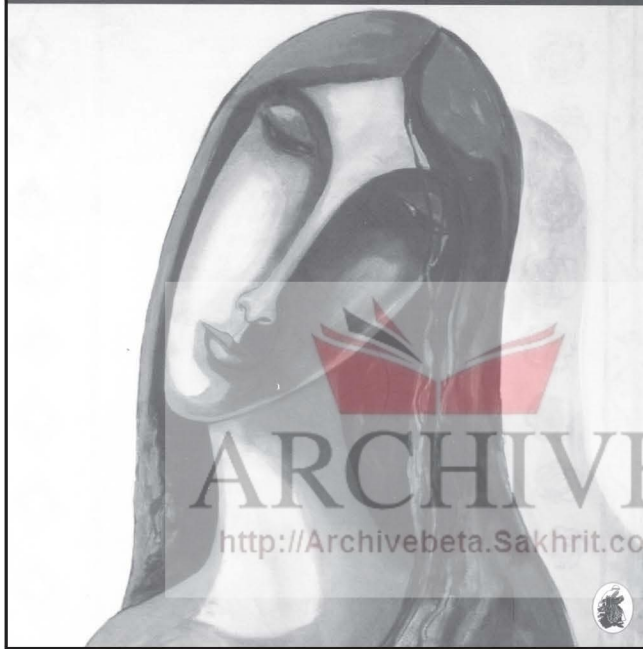
وتحرير د. منصور محمد سرحان، مدير المكتبة الوطنية بمركز عيسى الثقافي.

د. منصور سرحان، توجهاته في الكتابة معروفة تتركز بشكل رئيسي في مجال المكتبات والأعمال البيبلوغرافية، وتتبع النتاج الفكري المحلي ورصده وتوثيقه. وحين حفزته بعض العوامل المهمة ومنها، إنشاء رصده للحركة الثقافية والفكرية في البلاد، تأكد له وجود أربعين مؤلفاً نقدياً صدر في البلاد خلال القرن



MANSOOR MOHAMMAD SARHAN

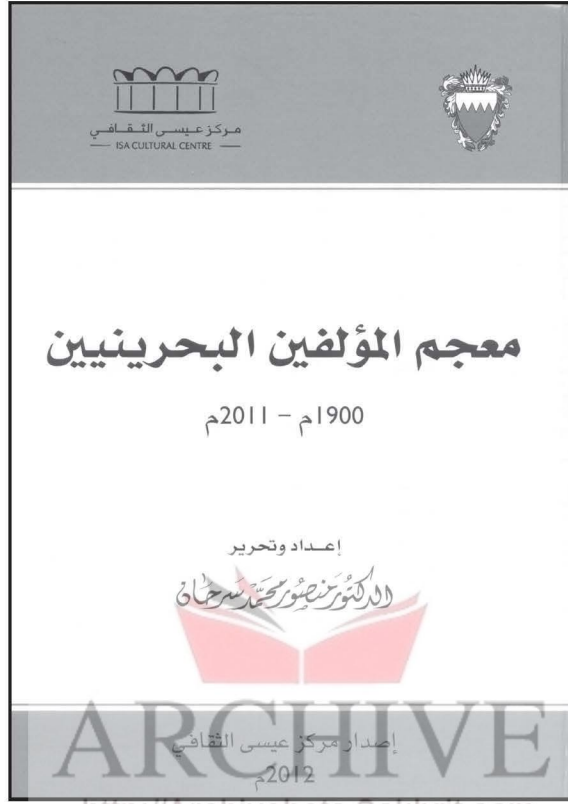
د. منصور محمد سرحان
دور المرأة البحرينية
في رفد الثقافة



وينشر تفاصيل
دقيقة عن الكتب
النقدية المطبوعة
والمنشورة لمؤلفين
بحريين خلال
القرن العشرين.
وبهذا يكون
هذا الكتاب
قد سد النقص
في مجالات
التعريف بحركة
النقد الأدبي في
البحرين، وليوثق
جزءاً هاماً من
تراثها الثقافي.
أما كتاب الدكتور
منصور سرحان
الثالث فيحمل
عنوان «دور المرأة
البحرينية في
رفد الثقافة»..
في هذا الكتاب
يوثق د. سرحان

شأن الرجل، وقد غطت بقلمها
العديد من الموضوعات المختلفة في
مجالات المعرفة المتنوعة. ويؤكد أن
المرأة البحرينية ساهمت في رفد
الثقافة بعطاء خصب ومتنوع ونتاج
فكري في غاية التميز والإبداع،
هذا ما جعل الباحث يعمل على
رصد وتوثيق جميع نتاجات المرأة
البحرينية ودورها الريادي في
تفعيل العمل الثقافي في مملكة
البحرين، من خلال إصداره هذا

النتاج الفكري والعطاء المتنوع
للمرأة البحرينية، حيث يسلط
الضوء على دور المرأة في بروز
المؤسسات الخاصة بها وهي نادي
البحرين للسيدات، والجمعيات
النسائية، والمجلس الأعلى للمرأة.
ولم يغفل الباحث دور المرأة في
التأليف، حيث أن المرأة البحرينية
حالياً بالتأليف شأنها في ذلك



الكتاب، تقديراً لجهودها في مجالات الفكر والأدب والإبداع والثقافة، مركزاً على فترة نتائجها الفكري في الفترة من عام ١٩٧٣م وحتى عام ٢٠٠٦م، كما استعرض الباحث دور المرأة البحرينية في كتابة البحوث الأكاديمية «الرسائل الجامعية». والمقالات الصحافية، وبذلك تكون رافدة الساحة الثقافية المحلية بمجموعات من عناوين الكتب المختلفة. ويضم الكتاب ملحقاً بأسماء المؤلفات البحرينية

وإصداراتهن من عام ١٩٧٣، إلى عام ٢٠٠٦. وملحقاً آخر بجداول إحصائية لعدد عناوين الكتب الصادرة في البحرين من عام ١٩٧٠م إلى عام ٢٠٠٦، للمؤلفات البحرينية.

يجدر الذكر بأن الدكتور منصور سرحان له أكثر من ٢٧ إصداراً حتى ٢٠١٢م.

الإصدارات الثلاثة المتنوعة، جديدة بالقراءة والاقتناء للباحثين والمهتمين بالشأن الثقافي البحريني.

المدونات..

هل هي إعلام بديل أم إعلام جديد أم سلطة خامسة؟!

بقلم : أحمد يوسف *

يقول فولتير : « يمكن مقاومة الجيوش ، ولكن يستحيل مقاومة الأفكار » .
تقول بعض المواقع على الانترنت وكذلك بعض الصحف الورقية أن تاريخ المدونات يعود إلى عام ٢٠٠٣ وبداية الاحتلال الأمريكي للعراق ، وهو قول خطأ .. وتقول إحصائيات ودراسات أخرى أن تاريخ المدونات يرجع إلى عام ١٩٩٧ .. وأعتقد أنه قول غير دقيق بالمرة ..
فقد نتفاجأ أن تاريخ المدونات يعود لخمسـة آلاف عام أو يزيد ، نعم خمسـة آلاف عام أو يزيد ودون أية مبالغة !!

يجب ألا ننسى أن المصريين القدماء احترفوا التدوين على جدران معابدهم .. ولولا تلك اليوميات أو تلك المدونات التي تشبه «البلوغ» حيث التدوين كان وقتها على الجدار بدلا من الانترنت ، مآفهمنا أو عرفنا شيئا عن أهم حضارة في التاريخ .. (لست هنا لا سمح الله لأثبت أن التدوين هو اختراع فرعونى لكن مقصدي هو التبدليل على أن التدوين هو غريزة إنسانية .. وحق إنساني .. وفعل حضارى .. وهم عالمي .. وهم تاريخي وتاريخي بدأه الإنسان منذ قرون واستمر معنا إلى أن بدأنا نكتب على جدران الشوارع أو ما يسميه الغرب «فن الجرافتي» كما هو موجود حاليا في جسور وميادين وشوارع ألمانيا وبلجيكا وغيرها من الدول .. أو كما يسميه المؤرخ الاجتماعي سيد عويس «هتاف الصامتين» فتجد كتابات الفلسطينيين للتفريغ عن همومهم على جدران الشوارع وهو ما أضحي موجودا في العراق وفي كثير من العواصم العربية ومع التطور، ووصول الانترنت وثورة النشر الإلكتروني والميديا الرقمية إلى أطراف أصابع رجل الشارع تحول التدوين

هذا الفعل الحضاري الإنساني» إلى التدوين عبر الانترنت بفضل ثورة المدونات .. ولكن مع فارق واحد فلأول مرة عبر التاريخ وبفضل المدونات والانترنت أصبحت حرفة التدوين هوسا شعبيا ولذلك بالطبع أسباب .. ومع مرور السنوات وتحول المدونات والمدونين إلى فكرة شعبية عالميا ، هل

* إعلامي وباحث من مصر

(المدونات ، فيديو الانترنت ، موسوعات الويكيبيديا ، والفيس بوك ، وموقع الحياة الثانية ، وموقع الصور الأشهر فليكرز وما يستجد من أفكار اتصالية اجتماعية أخرى ..)

ومن هنا جاء اختيار مجلة التايمز الأمريكية لنجم العام في ٢٠٠٦ ليكون « أنت » وقصدت به ثورة المدونات واليوتيوب وأفيديو الانترنت وذلك بعد أن تنبه الكثيرون لأهمية المدونات وصيتها الواسع ودورها الإعلامي والخطابي الجديد، ومنهم الآن جوييه الذي صار أشهر بلوجر في فرنسا ، وكذلك نائب الرئيس الإيراني السابق محمد علي أبطحي أشهر مدون في إيران قبل أن يدخل الرئيس أحمددي نجاد عالم التدوين .

كما أن الناس في الوطن العربي أخذوا يسألون عن ما هية المدونات بعد حديث الكاتب الصحفي الكبير محمد حسنين هيكل لقناة الجزيرة عن اهتمامه ومتابعته لمدونة « بهية » إضافة للمقالات المكثفة والمسلسلة للكاتب الصحفي الكبير جهاد الخازن بجريدة الحياة اللندنية.. كما كان للحرب الأمريكية على العراق الدور الأهم في جعل ثورة المدونات تتحول إلى ثورة شعبية وشائعة في الوطن العربي بدلا من كونها ثورة يتابعها القلة.

ماهي .. وماهية المدونات؟

في اللغة الفرنسية توجد عديد من الاستعمالات على المدونات إذ

لازالت فكرة التدوين أو المدونات؟ لم تعد فكرة المدونات هي مجرد كتابة على الانترنت أو تأريخ شخصي أو كتابة يومية أشبه بالمذكرات اليومية لكنها دخلت مرحلة أكثر تطورا كما أطلق عليها خبراء الإعلام والصحافة فسموها البعض صحافة الشارع .. أو صحافة المواطن وأطلق عليها البعض الآخر إنها إحدى وسائل الإعلام الجديد الذي سيغير من شكل الإعلام التقليدي الذي اعتدنا عليه ووصفها آخرون بأنها الإعلام البديل ١٩

والسؤال الآن هل المدونات الآن هي مجرد عبث كما يصفها البعض أم إنها إعلام جديد وصحافة شعبية أم إنها إعلام بديل من خلال كونها صحافة شخصية فردية أو صحافة مواطن ١٩

سأستعير عبارة المدون وأستاذ الإعلام التونسي جمال الزرن صاحب مدونة <http://jamelzran.jeeran.com> في أن المدونات هي «انترنت داخل الانترنت» .. لأضيف أن ظاهرة المدونات أيا كان توصيفها هي إحدى الثورات الإنسانية والحقوق التعبيرية الأهم في القرن الحادي والعشرين .

وقد ساعدها في ذلك صعود الانترنت إلى ما يسمى تطبيقات web ٢ أو تحول الانترنت إلى ثورة اجتماعية بدلا من اعتبار البعض له أنه ثورة تقنية فقط.. حيث أصبحت هذه الثورة الاجتماعية الشبكية تضم

وصاحب الفضل في هذا هو «دراج ريبورت» صاحب موقع «دراج ريبورت» Drudge Report الذي يعتبر الأب الروحي للمدونات وهو من كان وراء نشر فضيحة مونیکا لفنسيكي السكرتيرة الخاصة للرئيس الأمريكي السابق بيل كلنتون .

ويعتقد بعض الأخصائيين إلى أن التدوين انطلق مع تأسيس Justin Hall سنة ١٩٩٤ لأول موقع يمكن تصنيفه كمدونة، وإن كانت التسمية WebLog لم تظهر إلا سنة ١٩٩٧ مع دراج ريبورت. عرفت هذه الفترة ظهور خدمات تدوين مثل Xanga سنة ١٩٩٧، و Open Diary سنة ١٩٩٨ ثم LiveJournal و Blogger سنة ١٩٩٩ الذي اشترته شركة جوجل.

الميلاد الإعلامي للمدونات

يمكن اعتبار سنة ٢٠٠١ بداية المرحلة الثانية أو الميلاد الحقيقي للمدونات، خاصة بعد أحداث ١١ سبتمبر، ففي هذه المرحلة دخل الصحفيون إلى معترك التدوين وبدأت المدونات تكتسب شيئاً فشيئاً قدرتها على التأثير، ففي سنة ٢٠٠٢ استقال السيناتور Trent Lott بعد هجوم شنه عليه المدونون إثر تصريحات أطلقها صنفت على أنها عنصرية، ثم تبع ذلك الكثير من الأحداث المشابهة، كما ظهر ما عرف بمدونات الحرب أثناء الغزو الأمريكي للعراق سنة ٢٠٠٣. أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة النضج ومؤشراتها بدأت في النصف الثاني

يطلق على المدونة Carnet Web أي فكرة الويب أو Journal Web أي صحيفة الويب، كما يطلق عليها أيضاً مصطلح Blogger. وتتألف كلمة البلوغرز (Bloggers) الإنجليزية الأصل من جزأين، الأول يمثل الحرف B وهو اختصار لكلمة «بيوغرافي Biography» التي تعني سيرة، أما الثاني فهو مصطلح «لوغ» Log وتفيد دلالة سجل أو جدولاً أو فكرة تدون فيها الأشياء بأسلوب متسلسل، وفي صيغة الجمع بالإنكليزية، تصبح (Bloggers) «بلوغرز» أي المدونين، ويوجد من يعتبرها مدونة كونية Blogsphere أي تجمع بين الذاتية والكونية. تشكل الـ (Blogs) أو (سجلات الإنترنت) مزيجاً من المعلومات الموثقة والآراء الشخصية المدعمة بروابط لمواقع أو مقالات أخرى على الإنترنت ينصح بها كاتب السجل أو (المدونة). ويعتقد بأن أول مدونة من هذا النوع ظهرت تحت اسم (Manila) عام ١٩٩٤ بفضل مطور البرمجيات الشهير (دايف وينر - Dave Winer) في حين يرى آخرون أن المدونة الأولى كانت هي موقع الشبكة النسيجية الأول التي طورها مبتكر الـ WWW السير (تم برنارز لي - Tim Berners-Lee) إبان عمله في مختبرات (CERN) الأوروبية.

ولكن في قراءة تاريخية مختصرة لنشأة المدونات يمكن القول أنها ظاهرة انطلقت في منتصف تسعينات القرن الماضي في أميركا،

(InstaPundit) أو المناهضة للحرب أمثال مدونة حاكم ولاية (فيرمونت) ، هوارد ديف والمرشح الديموقراطي الرئاسي السابق. فإن ذلك هو ما أكسب هذه المدونات اهتمام وسائل الإعلام للدرجة التي جعلت مجلة Foreign Policy الرصينة تكتب على صفحاتها مانشيت رئيسي يقول : « إذا كانت حرب الخليج الثانية قد عرّفت العالم على تأثير (السي إن إن) فإن حرب الخليج الثالثة كانت بمنزلة الاحتفال بدور (المدونات) أو (السجلات الإلكترونية). وللدرجة التي جعلت قناة CNN تأمر مراسلها (كيفن سايتس) بأن يوقف نشر مفكرته الإلكترونية لتعارض بعض محتوياتها مع التوجه الإعلامي للشبكة أثناء حرب الخليج الثالثة . كما كان رجوع مؤسسات معتبرة كمعهد (آدام سميث) للسياسات الاقتصادية لهذه الوسيلة دور في تأصيلها. لذلك فإن النقلة الكبرى في تاريخ وجغرافية المدونات عالميا وعربيا انطلقت في مارس ٢٠٠٣ (وأثناء الحرب الأمريكية على العراق) حين تم اعتماد بعض المدونين العراقيين «شهود العيان» تحت القصف لعدم وجود وكالات أنباء أجنبية داخل بغداد ثم بعد اقتحام بغداد تم الاعتماد على مدونات جنود ومراسلين أميركيين مثلت خبراتهم اليومية مادة إخبارية ثرية بالأرقام والوقائع عن مواقع القتال وضحاياهم وكان أشهرهم مدونة «المجنّد الأمريكي

من العام ٢٠٠٤، حين تحول التدوين إلى ظاهرة عالمية عرفت انفجاراً كبيراً ابتداءً من سنة ٢٠٠٥ هكذا بدأت تظهر مجموعة جديدة مميزة على شبكة الإنترنت تختلف عن بقية المواقع الكلاسيكية ومواقع الدردشة والبوابات والمواقع الشخصية، بها وصلات مشتركة واستطاعت أن تقرض نفسها لتتكاثر بسرعة ملفتة ليصل عددها في نوفمبر من سنة ٢٠٠٠ إلى ١,٢ مليون مدونة حسب إحصائيات الموقع الخاص بالمدونات Technorati وقد استنتج هذا المحرك أن نسبة نمو هذه المواقع تفوق بكثير بقية أصناف مواقع الإنترنت، وتشير إحصائيات ٢٠٠٦ إلى وجود أكثر من ٥٠ مليون مدونة في العالم.

ثورة الإعلام الجديد

بخلاف هوس وشهوة وأهمية الانتشار عبر مواقع الإنترنت وجاذبية المذكرات الإلكترونية (المدونات) فإن هناك أسباباً عديدة ساهمت في نشر ظاهرة التدوين وتضاعف عدد المدونات للدرجة التي أصبح عليها الآن كما تقول الإحصائيات هنالك مدونة تنشأ كل ٦ ثوان على مستوى العالم ،!! وقد بدأ يُخيط هذا الانتشار بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ولكن بصورة عالمية وليست عربية ،ومع دخول الإعلام مرحلة العولمة ، فمع حلول عام ٢٠٠٢ فإن ما سمي بظاهرة « مدونات الحرب » سواء المؤيدة للحرب في العراق والتي كان من أشهرها المدونة الأمريكية

ذكرته وكالة رويترز في إحدى تقاريرها، فقد كان متوجسا مما سيحصل له ولعائلته إذا ما اكتشف النظام كتاباته فما كان بيديه إلا أن ينتظر ليرى إن كان النظام سيحجب شبكة المدونات بحيث ينتبه سلام لذلك ويحذف كتاباته، ثم يبحث عن ملجأ بعيد عن أعين السلطة. وحين أقيم الحظر على الموقع، قام سلام بحذف مدونته وانتظر ليجد الحظر مرفوعا بعد أيام ملاحظا بشكل طريف أن حذفه لمدونته لا يعني حذف الأرشيف. حتى الآن لا يعرف سلام لماذا لم تنتبه الرقابة البعثية لمدونته، لكن السبب الواضح أن السلطة في تلك الفترة كانت مهمومة بالحرب المقبلة أكثر من كتابات شباب عراقي على الانترنت ومع بدء الحرب على العراق، انطلق سلام في تدوينه لأحداث الحرب العراقية كلما استطاع، بداية من السيطرة على "أم قصر" ووصولاً إلى سقوط تمثال صدام حسين ومع تضارب تقارير مراسلي محطات الأخبار العالمية التي شابها تمرير أرقام مضربة لصالح أطراف معينة في النزاع ازداد عدد متصفحي الإنترنت الذين اعتمدوا بشكل شبه كلي على مدونة (سلام) كمصدر أصيل للأخبار ليصل إلى بضعة ملايين وليس شكل ضغطا على موقع استضافة المدونة كاد أن يعطّل. وما لبثت شهرة تلك المدونة أن حُلقت بعد تراجع بعض وكالات الأنباء العالمية عن تصاريحها لتؤكد أخبارا سبق وأن كتبها (سلام) في

ديكنسون » والتي أزعجت الإدارة الأمريكية لكنها فيما بعد اعتمدت حقوق الجنود الأمريكيين في كتابة مدوناتهم أو مذكراتهم اليومية حتى يطمئنوا أهاليهم عليهم ومن ثم تم تعميم توفير مدونات للدبلوماسيين الأمريكيين حول العالم .. باختصار يمكن القول أن أهم مدون في تاريخ المدونات أو المدون الذي لفت الأنظار العالمية والعربية له هو المدون العراقي صاحب الاسم المستعار (سلام باكس) وتحت تيمة ثابتة « أين رائد » (حيث نشرت المدونة على الانترنت باللغة الانجليزية) وقد بدأ (سلام) - وهو اسمه الأول بالفعل في حين تعني Pax «سلام» باللاتينية- بالكتابة في سجله الانترنتي قبل أن تتدلع الحرب بأشهر. وقد كان الغرض منه هو التواصل مع صديقه الأردني (رائد) وتبادل الأخبار الشخصية غير ذات الشأن. وقبل فترة أشهر من الاحتلال الأميركي للعراق قرر سلام أن يكتب عن الوضع في العراق وتوقعاته للحرب الأميركية المقبلة مما قفز بعدد زوار مدونته من العشرين شخصا إلى ألفي شخص يوميا. وعلى الرغم من أن أول موضوع كتبه في المدونة في هذا الصدد لم يتعد الصفحة، فإن عطش هؤلاء الذين لا يعيشون في العراق لمعرفة ما يدور في البلد حول مدونة سلام باكس لقضية إعلامية هذا الإقبال على مدونة باكس جعل سلام يطلب من المدونات الأخرى ألا تشير لمدونته خاصة بعد أن

باكس أثمر كتابا عن تجربة سلام باكس في التدوين ترجم إلى عدة لغات وحقق مبيعات أذهلت الكثيرين مما خلق حربا في الساحات السياسية الغربية. ومن أبرز هذه الصراعات الحرب الجمهورية الديمقراطية في الولايات المتحدة حيث هاجم الحزب الجمهوري سلام باكس معتبرا إياه ابنا للسلطة البعثية الدكتاتورية بحكم معارضته للحرب على العراق رغم أنه يؤمن كأبي عراقي - على حد تعبير باكس - بأن إسقاط صدام حسين لن يتم سوى بتدخل خارجي، لكن الحزب الديمقراطي كان مدافعا عن باكس ومطالبها بالسماح لباكس بالتعبير عن رأيه لأنه إنسان عراقي وأحق بالتحدث عن بلده. وقد قال سلام في وقتها أنه يحاول أن يطرح رأي الشارع العراقي بقدر الإمكان وأن اتجاهه للتدوين كان يعود لسبب رئيسي ألا وهو غياب الصوت العراقي في زخم الأصوات الأجنبية التي تدعي التحدث بصوت الإنسان العراقي بينما لا أحد يفقه ما هي مشاعر ورؤية الإنسان العراقي لحرب ٢٠٠٣.

عموما تم تثمين موهبته الصحفية بأن وظفته (الفارديان - The Guardian) البريطانية كمراسل و ككاتب لافتتاحياتها مرتين شهريا منذ العام ٢٠٠٣. كما أرسلته لتغطية الانتخابات الأميركية الأخيرة عام ٢٠٠٤.

ومع ذلك وبحسب المثل الشهير « يموت الزمار وصوابه بتلعب »

مدونته. ثم اكتمل الاعتراف شبه الرسمي بدور المدونة عبر اعتماد محطات ومطبوعات عريقة مثل (البي بي سي) و (النيويورك تايمز) و (الفارديان) عليها كمصدر للحقائق والأرقام. وقد أصيب مجتمع الإنترنت بالهلع حين اختفى (سلام) عن الظهور لثلاثة أيام متتالية خلال شهر (مارس) عام ٢٠٠٣ قبل أن يعود ويكشف أن غيابه كان بفعل عطل كهربائي أصاب بغداد. وخلال فترات الانقطاع اللاحقة كان (سلام) يدون يومياته على الورق قبل أن ينشرها على موقعه للجمهور المتلفه كلما سنحت الفرصة. وبعد سقوط النظام السابق أصبح باكس قادرا على الرد على كل طلبات الحوار التي تصله من قبل الجرائد الأجنبية ونشر صورته، فحصلت الفارديان على نصيب الأسد من هذه الحوارات وعمل اتفاق مع باكس لنشر كتاباته في عمود صحفي أسبوعي. من ثم عينت الفارديان سلام مراسلا لها في العراق مما جعله يقوم بإخراج عمل فيلمه الأول بعنوان "مدون بغداد" والذي شارك في مهرجان روتردام السينمائي وقابلته الصحف الأوروبية بتشجيع كبير، رأى البعض أنه مبالغ فيه من حيث جودة وفنية هذا الفيلم بدلا من التعاطف مع تجربة هذا المدون الذي يجيد الإنكليزية بطلاقة مذهلة ويصيفها على الطريقة التي تعجب الجمهور الغربي.

هذا التعاون بين الفارديان وسلام

«إعلام بديل» أو «إعلام جديد» أو كونهم «صحافة شعبية» أو «صحافة مواطن»

فالمدونون لهم أسلوب رجل الشارع في رصد الخبر كما أنهم مفتونون بنقل المواضيع مع مواد فيلمية لم تذع من قبل من قلب الحدث بفضل الكاميرات التي يحملونها أينما رحلوا وإن لم يتوفر ذلك، فالصورة الثابتة هي طريقهم للتدوين. وبما أنهم ينقلون المعلومة من الشارع وإلى الشارع فإنهم بالفعل صحافة شعبية وبما أنهم ينقلونها بصفتهم الفردية وعلى مدونتهم الشخصية فلا وصف لهم إلا أنهم صحافة المواطن، ولكن السؤال بعد كل ذلك ..

كيف تتحول المدونات بعد أن أثبتت جدارتها بطرح القضية (قضية الإعلام الجديد) في أن يكون إعلامهم إعلام ملتزم بمعنى إعلام ملتزم ينقل نبض الشارع دون رقابة ودونما المحاذير والضغوطات التي كتمت على الأنفاس لسنوات، وفي ذات الوقت إعلام ملتزم بالأخلاقيات الإعلامية وبالأدب والآداب الإعلامية أو حتى الإنسانية (وهو الاتهام الموجه للمدونين حالياً)

أعتقد أن هذا التنظيم هو المنتظر من قبل المدونين العرب .

ولعل نقيب المدونين العرب (وصف مجازي) صاحب أشهر مدونة في القرن العشرين والحادي والعشرين الكاتب الصحفي « أحمد رجب » بمدونته (نصف كلمة) بجريدة

فيبدو أن إدمان التدوين عند سلام لم يتوقف رغم أنه حصل إعلامياً ومادياً على ما لم يكن يتوقعه فأنشأ في أغسطس ٢٠٠٤ موقع مدونة أخرى بعنوان (Shut Up Your Fat Whiner). في حين أنتج له فيلماً وثائقياً صور فيه عدداً من تقاريره الإخبارية وأذاعته قناة BBC ليفوز عام ٢٠٠٥ بجائزة جمعية التلفزة الملكية البريطانية.

المدونات.. هل هي إعلام بديل أم إعلام جديد أم سلطة خامسة؟

هل أضحى للمدونات دور إخباري أو دور في نقل الخبر... نعم أصبح لها دور إخباري بدليل تجاربها العالمية والعربية الموضحة سابقاً ..و هل أصبحت المدونات مصدر

للمعلومة الموثوقة الإجابة ليست يقينية وتعود إلى مصداقية المدون ذاته أو مدى مصداقية المدونة (تماماً كما تسألني هل تثق في خبر إذاعته قناة حزب الله أم تثق في نفس الخبر الذي أذاعته القناة الإسرائيلية الثانية لكن برؤية مختلفة) أو تعود لأدواته الثبوتية التي يستخدمها من مواد فيديو محملة أو صور واضحة من الحدث وبذلك فإننا يمكن أن نعتبر المدونات الإخبارية مصدراً للمعلومة طالما كانت المعلومة موثقة بالصوت أو بالصورة .. أي إننا نحكم القرائن هنا حتى نقطع الشك باليقين ..ومع ذلك فإن الصحف القومية وبعض الصحف الحكومية تهاجم المدونات والمدونين بتعميم وتتهمهم بالكذب وتستهزئ من اعتبارهم

الهوامش والمراجع :

(١) راجع مدونة رشيد جنكاري
[/http://www.jankari.org](http://www.jankari.org)

(٢) أنظر مدونة محمد سعيد
إحجيوج <http://www.mshjiouij.com>

(٣) رامي شريم : الإعلام
الإلكتروني العربي : مقارنة نقدية،
المجلة التونسية لعلوم الاتصال،
معهد الصحافة وعلوم الإخبار،
تونس ٢٠٠١، العدد ٣٧/٣٨.

(٤) شريف درويش اللبان: الصحافة
الإلكترونية : دراسات في التفاعلية
وتصميم المواقع، الدار المصرية
الليثانية، القاهرة، ٢٠٠٥.

(٥) هيثم صباح صاحب مدونة :
[/http://sabbah.biz/mt](http://sabbah.biz/mt)

(٦) فاز موقع منال وعلاء الذي
بجائزة الإذاعة الألمانية لأفضل
موقع تدوين عربي في مجال حقوق
الإنسان. <http://www.manalaa.net>

(٧) مدونة وائل عباس : الوعي
المصري : <http://misrdigital.blogspot.com>

(٨) جمال الزرن : تساؤلات عن
الإعلام الجديد والإنترنت : العرب
وثورة المعلومات (جماعي)، مركز
دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٥.

الأخبار هو خير مثال للمدون
الملتزم والإعلامي الحر حتى وإن
كتب خائنه نصف كلمة في جريدة
الأخبار اليومية قبل أن تخترع
المدونات بعشرات السنوات.. لكن
فكرة (خانة نصف كلمة) وشكلها
هي فكرة تتشابه تماما مع المدونات
الموجودة على الإنترنت، فهل تستفيد
المدونات العربية من تجربة الكاتب
الصحفي (المدون) أحمد رجب!!

أما الذين يستعجبون أن المدونين هم
أدوات الإعلام (الجديد) و(البديل)
وأنهم (الصحافة الشعبية) فهذا
ليس العجيب أو الغريب.. لكن
العجيب الذي سنراه قريبا أن سلطة
المدونات ستتسع ربما للدرجة التي
ستجعلها
(سلطة خامسة)!!

بمعنى أنها ستصبح لأول مرة في
التاريخ الإعلامي السلطة الشعبية
على السلطة الرابعة « الصحافة »
وعلى باقي السلطات وهذا ما
يستشرفه المتخصصون وهي فكرة
تعود لكاتب المستقبلات والخيال
العلمي « اشرف الفقيه »..

عودة اللغة إلى ذاتها الجريحة «ترجمة البارلت» لسليم بركات أنموذجا

بقلم : محمد المطرود *

لا يحظى الشاعر والروائي السوري الكردي الأكثر إشكالية سليم بركات بشهرة تتناسب وحجم اختلافه وخلافه المضطرب مع كتابة ساكنة أو مطمئنة من حيث الفكرة والغاية والمناخات التي فيها تتم عملية صهر المادة الخام وتحويلها في مرجل فضفاض، منفتح على الكثير من الشغل والتساؤل والحيطة والقلق، إضافة إلى استنفار فعالية اللغة إلى حالة التأهب القصوى والخطورة، كثيمة اشتغال مبيتة في التعريف به تعريفاً أولياً، هذا التعريف الذي يبدو مبتوراً للوهلة الأولى بل فيه الكثير من العسف النقدي، النقدي في شكله الذائقي والذي يكسل ويرتخي ويطمئن من حيث أنه قادر على دخول أبلج الملكات التي ترومها كتابة سليم بركات، هذا التأخر عن الشكل بكليته جاء من عجز واضح في مكاشفة النص البركاتي الشعري والروائي على حد سواء فاللغة التي تكتب في المادة هي نفسها لا تتغير عمقا وانشدادا عموديا في تصعيد دائم وتثوير لها، إذا هنا التعريف مستلب واضح، لا إشكال فيه ولا يتساق مع الفعل المقروء وإذا قلنا بالجانب النقدي، فإن هناك ما سينسحب ظلما على فعالية القراءة الأهم إلى جانب الطرفين شديدي الحساسية القارئ والمقروء بحسب إيسر (١).

أحد طرفي المعادلة إلى جانب الحساسية الشديدة هو شديد القلق، متوجس، خاصة ذلك المنضوي في خانة الوسط، أقصد القارئ، ذلك الذي أخذه العسف في وسم منجز سليم بركات باللغوي، البحري، ال عميق، بالاشتقاق، بالبحث، بالغور في معجم لا تلتفت إليه اللغة بوصفها التواصل، وإنما بالعمل عليه نحتا وجرأئية ما يصيب القارئ بعطالة مؤقتة، تعمل العطالة بدورها في توصيف الحالة بكليتها، ومن ثم رسم حدود وخطوط بيانية تلتقي في هذه النقطة الشائكة ككائن يقع عليه الفعل وشائكة

* ناقد من سوريا مقيم في ألمانيا.

شغل سليم بركات بكله جاء من زاوية أخرى أكثر حدة، وأكثر فراقاً لسائد الأكثرية ثقافياً وقومياً، وبالتالي خروجاً سافراً على المحاكاة أو محاكاة المضيف اللغوي وإنما دخولا عليه وانتصاراً من حيث أن اللغة حاضنة ومقوم إنساني وتمايزي، لفئة دون غيرها مع غائيتها الأممية في أنها حاملة للدرس الأخلاقي ومشاع تعليم وتواصل، وكم من الدعوات التي على مثاليتها تؤكد مذهبنا إليه، يقال كل لغة رجل آخر في داخل الرجل نفسه، ويقال إذا عرفت لغة قوم أمنت شهرهم، في دلالة أخرى على الحمل الثقافي لغة وبعدها الميتافيزيقي، أيضاً يمكن تلمس الاجتماعي في اللسان/الكلام والمواشجة بين اللسان/عضويته، وثقافته العلائقية إنتاجاً لما يمكن تسميته الكلام وإقامة نظام القيم كما يتضح في شغل صوصير، أو في الرغبة/الدافع وقد وعى ذاته كما يأتي سبينوزا، سليم بركات يبني وفق نظام قيمي صارم، هو لا يصف الجمع بمعناه الستاتيكي، وإنما يصف بالمعنى (الخيال الجمعي) ما يؤكد الوظيفة الترميزية التفخيفية فالرغبة قامت بالدلالات واصفة الخيال المفارق في اللغة ولكن المسطح في حالته الجمعية اعتماداً على مارشع منه من وظائفه وحالات تواجده في أبهى ما تواجده الدوال، وبالتالي الوظيفة الاجتماعية تتكاتف مع قراءة مؤولة، استشرافية، وإن تكن موهلة في بعد يوهم أنه

في صانع الفعل ومروجه، للوصول إلى فكرة انطباعية أن مادة سليم بركات استعلائية مفردة وصياغة، وحيزاً بيئياً ينأى بها إلى تخوم المغلق، ليس كنص تتحقق فيه فعالية القراءة التي تؤول، وتفرج عن سراج الكثير من المأسور والمكنه والمخفي والمغيب، لكن المغلق هنا خص ذاك التوجه التراكمي والمخبوء المعرفي والتجربة في شقيه الحياة، والتجريب من معرفة مثالية بالاختلاف والمغايرة، ومن ثم الرفع هذه وليس التعالي الذي فيه جانب يطول أخلاقيات يحرص القارئ على وجودها في منتج مبدع لم تستطع نظرية موت المؤلف أن تطوله، معتبرين أن لغة الرجل هي تجاوز لسيادة الجماعة، المعنى الجمعي لفهم أو كما يسميه محمد العباس جوهر الجماعات (٢)، ومطاردة النسق الراكب، وكأن في نفسه ما هو مخترق ومتعدي على الحالة الصحيحة، صرخة تشابه صرخة ريتسوس «الشعر بوجه لاعدالة العالم»

أن سليم بركات يدرك تماماً أن لغته عصبية وهو بهذا لا يبحث عن قارئ كسول لا يشتغل معه في وجعه النصي وفي لغته الأهم حاملة سؤاله الوجودي من فقده للمكان إلى شعوره، شعوره الضيف على المكان واللغة معا، خالقاً/مبتكراً هنا ما يمكن أن يتشاكل مع مفهوم الأقلية ويبحثها عن تمايزاتها احتواء في مفهوم الأكثرية، سواء محاكاة أو تجاوزاً على أن نأخذ بالمطلق أن

فرداني، وعلائقي من كونه المشغول بلغة صناعية (٣)، مدروسة، يحظر فيها وعي سليم بركات في كافة مراحل إنتاجها، ما انسحب على قارئ عادي أن نصه بالتالي نص معول على ماتهيه اللغة/ الفن، هنا اللغة في عمله المعجم ٢٠٠٥ (٤) وترجمة البازلت ٢٠٠٩ (٥) المحصورين في فترة زمنية متقاربة، ويملكان من التشابه حدثاً ما يؤهل نصين يولدان في الفترة نفسها بالتشابه أو بالعلاقة الوثقى بينهما، وإذا كانت الحروب والانكسارات سمة معومة فأن اللغة لا بد وتكون قاسية وجافة، إذ في المعجم تحضر تلك الحروب بوصف اللغة توأمها في الوصف ومن حيث وقوع فعل الكارثة المحرك لها أو استنفارها لتكون بديلاً موضوعياً عن النفس المعنية بأسلحة غير معدنية وجارحة بما يكفي، بينما في ترجمة البازلت تأتي اللغة في هدوء أقل ومدورة واضحة للمكان الذي شهد الانفجارات وعانى الويلات ليس من حرب تقع في حيزه، وإنما باعتباره مكاناً يحتفي بالأشخاص الذين يوما يتشاكلون مع تلك الأحداث تفاعلاً واستلاباً، لهذا نقرأ الذات أو لنقل الذوات ليس في صراعها وتصادمها وإنما في تكاملها لتجمل صورة تتشوه بفعل تعدي التاريخ، والناس الذين يصنعونه كما يريدون لا كما هو أو كما يجب، هنا ينشأ المسمى: ذات جريحة، كتشظ قومي، وإنساني، ويصير المكان باسماء يدونها سليم بركات جزء

من تنبيهه لذاته الساردة والمسرودة من ثم في شكل كتابة تنصدرها اللغة الذات، واللغة المضفرة، لغة المضيف في التخفيف من حدة القول لغة (المضيغ) والخريطة المتناهية من عدة جهات، تقضي على آمال الضيف، وتجرحه أكثر، لتأتي الإحالات مكنه، وغامضة، ومتحيلة، على أن الخوف الخالق للغامض يفتح تأويلاً يقبل الكثير من التششت، على عكس ما يرتبه التأويل من ضبط وقونة تعطيانه شكل النسق الذي وفقه تتم الإحالة ورصد التشفير باعتباره التوأم للتأويل (٦)، عندما يعطي سليم بركات أذنه لسمع فورات تلك الأمكنة من النهر إلى الجبل، إلى المدن والقرى يعود إليها في شكل استعادي لينهض بذاته الجريحة، المتأزمة، على ألا أقصد بالتأزم العطالية وإنما عنيت الحركة الناهضة بفعل اللغة، وانتشالها من سكونيتها، لتكون المكان والزمان الحاضران كدليل على سيادتها وغلبتها، وتصبح هذه الذات بحضورها الأول، الذيل لجملة ترجمة البازلت بتكرارها بصرياً ومعنى خافتاً « بالمتاهة ذاتها » كأن من كلامي تستقيم المعادلة كالتالي متاهة = ذات أو العكس، بحيث أبين أن المتاهة عائدة على الذات التي صارت الدوامة والعبث والتشظي.

قارئ سليم بركات حتى في توجهه الإصااتي، مبهوراً بموسيقاه خاصة في عتباته النصية، المستفزة والمتوافرة بالقدرة الأكبر من الصوت

ما يأتي بقراءات عدة وكما تأتي الرواية بتعدد روايتها مخالفة الساكن والعطالة المتمثلة براو واحد، صوت واحد، فأننا نجد قارئاً مستكشفاً، وقارئاً فضولياً، وقارئاً ناقداً، وقارئاً مستمتعا، وكلهم يجتمعون تحت خيمة المخالفة والمغايرة، وحسبها المخالفة أن تصنع قارئها، وتحقق له المتعة والتي يعول عليها إليوت في المنتج الإبداعي وبقوة. وبركات المدرك لشكل كتابته/الظاهرة يمتع آخره بطريقتين الأولى: الفضاء الرحب/الأمكنة المتصارعة، وكذا الأزمنة، خالقة وقعا أكيدا على الذائقة، مشكلة الحدث التبثيري والحكاية، ربما يصح القول: تحايل لا يجيده سوى سليم بركات، الطريقة الثانية الإخلاص اللامتناهي للغة، لغة متخفية، معجمية، لكنها تتفكك وتحلل كحيوانات رمية معطية التربة ماتريد، ومايزيد من خصوصيتها، هكذا هي حال اللغة هنا، تزيد من خصوصية وفحولة القارئ في التعدي على مفردة خام ومائنة إلى وقت قريب، الوقت الذي سبق صناعة سليم بركات ومكاشفته لها، الحار دائما، الأحمر دائما، والترويج للمغيب والمسكوت عنه من هذا الغامق دائما، ثمة سلالات تتصارع، وكونية، ومطلق، الأشخاص الذين يتحدث عنهم سليم بركات يتسمون باسماء مثل أسمائنا لكنهم هلاميون رجراجيون، ملبسون بالمحايت والغامض إلى منتهى الغموض، على أن بركات لا يأتي بغموضه من متاقفة مع مطالب غريبة قطعت

في علامته الصفر والصوت في علامته العليا كنسق علاقات يظهر في غيابات العنونة، وتحميلها المتن الدلالات والدوال، لنقرأ مثلاً كهوف هايدرا هو داهوس، عبور البشروش، طيش الياقوت، الكراكي، أنقاض الأزل الثاني، الأقرباذين (مقالات في علوم النظر)، ثادريميس، شعب الثالثة فجرا من الخميس الثالث) بعضها نأى بنفسه عن تفسير أولي يقود عمى القارئ إلى متن لن يتبين في عتمة ماجاء به العنوان، وبعضها نجده في العلاقات التي أيضا بدورها لا تفتح وتقود إلى مستقر ومعنى، شعب الثالثة فجرا من الخميس الثالث، ثمة كونية دامغة بين الكتلتين، الثقلين المعنى شعب الثالثة والخميس الثالث، وكأن خيطاً متعويلاً تراءى ليسحب معوضاً ما أنطوى عليه العنوان من تثقيل، سيكون كفيلاً باستحضار قوة ابستمولوجية نافذة تفكك، وكأن حال المتلقي رومه الرياضي والمنطق الجبري، من حيث الفعالية التي اقتضت التأويل كشرط أساس في تفتيح الغامق وتظهيره في مختبر معرفي وثقافي في حين عناوين أخرى عرت نفسها وإن كانت مختلة إلا أنها في إحالاتها جاءت بامتدادات أفقية سأذكر معسكرات الأبد، فقهاء الظلام، الريش، موتى مبتدئون، لوعة الأليف اللاموصوف في صوت سارماك، في أغلبها العناوين تأتي الجملة طويلة، باعتبارها قول آخر موازي للمتن تماماً، فاللعبة تبدأ من هنا، وهذا

والمتاهة للخسران والنكران، الدوامة المستقرة في الموت والمعتدلة، أو الذات المتبوعة بالنقطتين ومن ثم الجملة الصادمة والمتافرة تركيباً وربطاً، وكأن الذات هنا صاحبة القول وليست التي وقع عليها الفعل ككيان جواني مستلب الموت جاء كثيمة، والذات تعيش قلقها من الصدوع المتوزعة في الصفحتين، هي الأداة الحامل للغيايات الممغنة في النص، الجامعة، الحرون، المشفر، أمام قارئ عادي هو يخافه ربما فهذه لغته، بيئة الروي والقص والتشعير لديه، وقارئ عادي يعني قتله في التأويل إذ أخذنا بأن تأويلاً لا تستند فعالية منتجه إلى زخم معرفي ولغوي ومعرفة بتلك البيئة التي رأت وسمعت وحكت، «من الغيب إلى الغيب» و«لقد كسرت المطارق في أيدي المذهولين — أمثالهم من ضيعوا اليابسة في عبورهم» وهكذا أخيراً هذه المدائح، التي تطحن البقاء في أجران الفردوس كحب القرط، تحتل قراءة المفتتح باقتصادها اللغوي الذي توشت به، عبوراً إلى التسمية المناوئة لفهم أولي، وكأن الترجمة ذهبت إلى غير موضعها ووظيفتها الدلالية والدالة على معابر تعبير التاريخ الشفوي كله، والإرث بعمقه إلى لغة متصالحة إلى حد ما مع المعيش والعرضي، وبالتالي فالعميق الكوني والمتخيل الصرف متعلقاً مع الواقعي والوقائعي كأحداث متفرقة ربما لاتحضر إلا في نص سليم بركات هنا ترجمة البازلت

علاقتها مع الواضح والبدهي وصار النص العربي يلهث لأن يكون غامضاً استجابة لتلك الفورة في النص الغربي، وجراته في مشاكسة القارئ، أو ربما التماشي معه في فورته التقنية وبالتالي صار النص الساكن والمستكين للمسلمات، نصاً جافاً ويجب زبله، هنا خارج المتناقض، ومع الصرخة الكتيمة في الداخل، الصرخة المغيبة بفعل قمعي ربما من رقابة داخلية تتمثل في البشر الذين نحرص على رأيهم ونواميسهم ومعتقداتهم، وفي كثير من الأحيان كذبهم حين يعجزون من تجاوز ذواتهم الميتة والراضية والمستسلمة لقول يتكرر على أنه الأسلم والأنفع، من حيث أنه مخبور ومعروف ولاتبعات في تتبعه والانجذاب إليه، في نموذجنا (ترجمة البازلت) يبدأ سليم بركات ترجمته، لما يراه عصبي على القراءة، ما يعني أن الكثير من أعمال سليم بركات إن لم نقل كلها إذا استثنينا كتابيه سيرة الطفولة وسيرة الصبا، هي بحاجة إلى الترجمة من العربية إلى العربية، وهنا في نموذجنا تأتي الصفحتان الحبريتان الأولى والثانية تحت العنوان ترجمة البازلت في حين يأتي العنوان الثاني المنسحب على الكتاب كله (لاممتين للبعث) وكأن مفردة ترجمة لم تأتي مجازية بل حقيقية فيها مايوضح وليس مايرجم المتن المنطوي تحت لاممتين للبعث، تأتي الجملة «هكذا أخيراً، ذاتها: المتاهة باعتدال في الموت» انشغال بالذات

الذي هو نص العودة بامتياز إلى
أمكنة ربما حضرت في نصوص
روائية، تتطلب وجوداً للمكان سواء
كان متخيلاً أو تلك الأماكن التي
شكلت ذهن بركات وهي مرجعيته
القومية، تمايزه، ونقطة استلابه
المكان الكردي لغة وغربة، وحكايات
تصل حدود الأسطورة، وعندما
يوغل سليم بركات في اللحاق بتلك
الأمكنة هو يؤسّسها بطريقته، قد
لا يكون هذا الكلام نقدياً بأمانته إلا
أن قارئاً ترجمه البازلت لآبد ويتعب
في الخفاء الذي يمارس ضده ضمن
لعبة دوامة هي ذاتها المتاهة، في
تشظي الأهل وتمييعهم لبيان في
العنونة، العتبة النصية كغلاف أول،
لاضوء يسلط أمام القراءة لتفتيح
الغامق، أما على الغلاف الأخير على
الأزرق الفاتح «طووا معاطفهم بأناة
/ وضعوها جانباً على المقاعد
الأزلية/ وضعوا قبعاتهم جانباً /
وضعوا الرياح، والسهول، والجهات
جانباً. / وضعوا الكون جانباً على
البساط الخيش، الذي تلقفوا عليه
زيتونهم/ في حصاد الألق اللاذع
كخريف/ وضعوا الأقدار جانباً، كي
يشدوا بأيدي حرة على الأيدي
المتدة / إليهم في صدوع المعقول/
وضعوا أنفسهم ملبدة كخيال
الجوز، جانباً، / وأفلقوا مقتولين »
جاء المقطع مقبوساً من الصفحة
٤٥ ومعلوم أن المقبوس على الغلاف
الأخير يكون في انتقائيه شيئان
إما للدلالة على جوهر الشغل في
العمل بكليته، أو من رضا عميق من
المبدع نفسه، على أن قراءته من كونه

كتب بالطريقة العمودية ولم يكتب
كسائر ما جاء في الكتاب من حيث
عدم التنبه للدققة الشعرية في
تصعيداتها أو وقوفها حيث تتوزع
الكلمات المعنى وفق سطور تتفاوت
عدداً في الكلمات، تتكرر المفردات
ذاتها الثقيلة المحملة كموسيقا
ورؤى (الأزلية- الكون- حصاد الألق-
الأقدار) ثمة حسي نافذ في «طووا
معاطفهم بأناة» ثم تعميم بليغ في
إكمال المشهد للوصول إلى مجرد
أو مزاوجة قسرية بين الغامق
والفاتح بقوله: وضعوها جانباً
على المقاعد الأزلية، هم رجال لهم
المعاطف- مثلاً-، في الاستمرار
مايشي بغرائبية هذا الكائن الذي
طوى معطفه، هذا الكائن كأن له
حيوات كثيرة يروضها على الكثير
من الأفعال حتى تستقر أو تكون
قريبة من فعل الحياة لاسيما وأن
الإمعان في النأي بالمعنى أو تضليله
خلق قطيعة أو لنقل حذراً جعل هذا
النص لائذاً إلى وقت قريب، وموعول
عليه من أناس رأوا في أنفسهم
القدرة على فك اشتباكات هذا
الفن/ الفني/ المكنة، في مقطع آخر
يرجع المنتج إلى مخاتلة أخرى
بأن يوهمنا بأنه مكشوف للقنص
ولاداعي لنصب الكمائن لجملته
المستفزة والحذرة دوماً « سأرجع
من هنا؛ من ظل نسيه أبي على ماء
«الخابور» يترقرق ملتصقاً بظلال
آبائه الملتصقة بأغصان الغرب. لست
موعوداً بثيران «داكوتا» لأحمالي،
أو بثيران «التبيت» : تبغ في سلالي
مناظرات. قصف نحاس على

التي تلحق بها فحسب، حتى ولو أن الأثر الفني ليس له من وجود فعلي إلا ضمن حيز العلامات. فالعلامات تنغرز في سديم غور سحيق من العلامات الأخرى الأكثر مادية والأكثر زيفا واستعصاء على التحديد» (٧)

تأتي ثلاثة عشرة كلمة فوق بعضها البعض مشكلة عمودا يستند على الجملة الختامية، وكأن يدا ما ترتفع للأعلى متضرعة أو شاكية أو إلى حد كبير متهكمة ومحتجة على المثال الذي تشاكسه في الأعلى

(لقد

تكبدت

عزل

الأرض

عن

قلبي

كي

أحضر

مدعورا

إلى

جرح

الإنسان).

ثمة لآبيان ولا إشارات ترتاح من مناوئة الساكن، الذات القلقة بأسئلتها، الذات الجريحة التي عنونت وزاوجت بين لفظتين ترجمة وبازلت فراق واضح للتجانس، هوة متسعة بين ماهو فأعلي مبنى على تدخل الحركة/ الذهن/ الميكانيكي من ربط للتجربة بالكتابة الوظيفية

مشارف الذهب». تأتي النقطة كما هو واضح للنظر بعد مفردة واحدة أحيانا ما يعني أن المعنى اكتمل، هذا ماتقوله علامة الترقيم على الأقل، إلا أن هذا المقبوس يعزز فكرة عودة سليم بركات في نصه هذا إلى تلك المواضيع التي تطرق إليها في كتب سابقة من احتفاء بالمكان إلى ماينتزع الأكراد سكان الجبال من لقمة مغموسة بالدم بفعل التهريب والتعرض للمخاطر في اجتياز الحدود، خاصة الحدود السورية التركية، والتي ارتبطت إلى فترة قريبة بالكثير من الرصاص والقلى، سليم بركات في تدويره لا يكتفي بتوليد اللغة وصنع فكرته الغائبة تماما فيها، ولا تظهر إلا كبقايا فكرة ومناخات، وتخيلات وتهويمات، ففي البداية تحديدا من الترجمة المحشودة بالغائم وأيضا الذي يمكن اعتبارها ذاهبا من المتبدى في الصفحة الأخيرة أن الرجل فعل فعله ليلفه بدلالة نواتية فالوضح في البداية تعريفا للشغب اللغوي وكثافته يظهر في الصفحة الأخير بمستوى متداول واضح، يجمل الفكرة ويسطحها في انزياحها التام للإنسان، إنسان مقهور ومخدول تخونه الجغرافيا كما يخونه التاريخ، هنا أيضا شغب للعلامات انطلاقا من حدوث الجوهر بتلقائية كما يتوضح عند جيل دولوز» وإذا كان الجوهر يعني دائما جوهر الفن فإن تحيينه sonactualisation لا يتم ولا يتحقق إلا عن طريق العلامات التي تجردت من المحسوسات

على الكارثة بالأقوال وإيهاماً
للمتلقي، الذي أراد تسميات بعينها،
لا إلتفافاً على الحدث تجييراً
ومداورة عن بعد، فالخسارات
أيضاً بمرورها، هي نتاج (الموحش)
ولاحيلة في تلافيتها إلا بالمدايح
والأضحيات

ترجمة البازلت تحت مسمى (شعر)
اختراق صارخ للتجنيس، قصيدة
طويلة بعد ما يشبه الأخذ باليد
ب ترجمة وبازلت مفردتان أخذتا
صفحتين من حجم توزع على ١٠٧
صفحات، لتأتي (لاممتين للبعث)
والسقوط في زمن كرونولوجي
يبدأ بالطفولة وأثار أقدامه على
تراب طاله الإسمنت فأكل الأثر
والذكرى، السرد هنا استعادي
يتكاتف مع سيرة الطفولة والصبا،
والأشخاص آنذاك هم أشخاص
اليوم بتطلعاتهم إلى سماء تخون
وخوفهم من أرض مواراة، الأمكنة التي
رعت الطفولات ذاتها في تنقلاتها
وانكساراتها وفي العودة إليها في
النوستالجيا، (هضبة حلكو والعودة
إليها حيث عشبة الدلبوت التي لن
تموت إلا مع الذين ناموا بالقرب
منها ومدارس (كيبور) وقرة قوم
وبوتان وموزان، الخابور، أورانتيس،

بركات في ترجمته البازلت يعود
إلى ذاته الجريحة التي ربما فهم
قارئه مرة أنه نسي، أو غيبها يقول
في الصفحة ٩٩ :

«سأجتهد في استثارة ما لا ينتزع.
يا للمكين فيّ:

متعذراً أن أدحض؛

وتتطلب ذلك حركة اليد ومن ثم
كمونا معرفياً لتتمظهر اللغة في
بعدها الميتافيزيقي النفور الحاصل
مع المتضاييف البازلت الحجر
الأسود، لادلالة له إلا إذا عزينا
وجوده إلى أمكنة نبته، أو إلى سواده
وأثريته، كإحالة دامغة إلى النكبات
وما يتفرع منها الحزن والعيول
الطويل، وبالتالي نقول : ترجمة
المكان، ترجمة السواد بمعنى اللون
وليس الوسع والطغيان، ينزع بركات
إلى هكذا عناوين تتجانس في
إعرابها وتتعارك في معانيها، لتتضح
الصورة بسريالية بليغة، يصب
القارئ كل همته في رسم مشهد
قريب منها، كأن فعالية المتلقي هي
جزء من أفهمة سليم بركات لنصه
الغاير، هو بطرف وجميع الكتابات
بطرف آخر، لاسلطة لنص غائب
عليه، ولادلات تشير إلى أرواح غير
روحه، إذ يمكن من المفتتح المتطلب
وقوفاً طويلاً تسول الكثير من
المنقلب على المرتج والمزعزع زخرفة
ومعنى وتأويلاً

حيلة بركات في استجرار قارئه
إلى كهفه كأحد كهوف هايدرا
هوداهوس، هو أن يقرأ ككون، ككل،
ليس كأجرام سماوية متناثرة، تمر
المجازر في روحه كأطياف وهو
عندما يعلن المكان منطقة كوارث
لا يقول ذلك علانية بل يحيل إلى
الممكن كما في ديوانه المعجم سبق
وتم ذكره الدال على ما يحدث، وفي
ترجمة البازلت تمر مفردة النهاية
ومفردة المدايح تلمس الماورائي،
لنفهم من المتبدي على أنه تحايل

- متعذراً أن أؤكد، أيضاً، أنا الذي
يلتمس أبوة الليل، أو ينتحل ولياً
مِنْ حَقِّ الفطرة. لكن، م ح ك م /
نقد / الطيرِ ثرثراتِ الأيكِ.
الهوامش
- (١) إيسر فولف غانغ، فعل القراءة،
نظرية في الاستجابة الجمالية
ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس
الأعلى للثقافة مصر ٢٠٠٠.
- (٢) العباس، محمد، ضد الذاكرة،
شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي
العربي ٢٠٠٠.
- (٣) بارط، رولان، مبادئ علم الدلالة
ترجمة وتقديم محمد البكري دار
الحوار طبعة ٢ ١٩٨٧
- (٤) بركات، سليم، المعجم دار المدى
٢٠٠٥
- (٥) بركات، سليم، ترجمة البازلت
دار المدى ٢٠٠٩
- (٦) حسين، د خالد، شؤون العلامات
(من التأويل إلى التشفير) دمشق،
دار التكوين ٢٠٠٩
- يمكن النظر في الفصل المعنون
ب«قراءة في سرديّة الريش لسليم
بركات»
- (٧) مانغ، فيليب، جيل دولوز أو نسق
المتعدد ترجمة عبد العزيز عرفة،
مركز الإنماء الحضاري ٢٠٠٢
- (٨) المقبوسات الشعرية من المرجع
الخامس (ترجمة البازلت، سليم
بركات)

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

« إيقاع الموج والزبد » للكاتبه آمال الشاذلي الكتابة - حياة.. الحياة حلم !

بقلم: عذاب الركابي *

« حين أكتب، كنت أقول هذه طريقة جيدة للحياة، إن أكثر ما أعشقه في الحياة هو الكلمات » (آندرس نيوامان).

« الألم يقدح روعي، وقلمي يطفئها » - الرواية ص ٧١.

إنها كتاب ألم رمادي السطور، وفي جمل أنيقة، شفافة وجارحة، لحالة ما بعد الألم، ترسم عواصفه التي لا تحمل إلا مطر أحزان، وتلج مواجع، بين الواقع والحلم، وبين الخيال والحقيقة، وهي حقيقة الحقيقة، وخيال الخيال، تجسدها لغة "كثيفة راقية، تسرق من القصيدة كيميائها، لتكتب الرواية - القصيدة بامتياز !! « فالروائي يكتب روايته، كما لو كان يكتب قصيدة » - ميلان كونديرا.. حبرها الحلم المصهور بالواقع، لا لتغيير ما هو واقع، وما هو مثقل للنفس بغيم الهموم، بل لتجاوزة بكلمات تبحث عن كلمات، وخيال يفرق في سحب من الخيال.. هي حالة البحث عن الذات، بل ذات الذات المرهونة لدى بك القلق والخوف، ولا مفر إلا أن تفسر بأدوات القصيدة، متعددة القوافي، وخارج ما استحدثت من تفعيلات وأوزان قديما وحديثا، ولا تدرك إلا بخيال الخيال الذي يقرب الواقع، ويجعله أكثر تركيزا.. لحظة صراع مريرة في اللازم، حين يبدو الزمن في حالة سيولة وحركة جارحة، إثرها تبدو الروح نحيلة.. واهنة لحظة مجافاة الكلمات والحروف والإيحاء والأخيلة لها، وهي في أشد الحاجة إليها،.. وقوية حين تكون الدليل والمنقذ، وتستطيع ترجمة أحلامها، لتغزو رؤاها الأفاق، عندها تطربها خطى النور الكونية وهو يسجل انتصاره التاريخي على الظلمة، حتى لو بدا هذا الانتصار ضبابيا أو بعيدا، لحظة يصبح فيها الزمن تجليات ومظاهر: « تتعجلي الرغبة في الكتابة، تتنازعي الذكريات، وأنا لازلت في منتصف الطريق » - ص ٧.

« إن الحياة تولد من رحم الشقاء » - الرواية ص ١٤.

هذا الدفق من النستولوجيا هو لحظة شموخ بالماضي، والأصول وجذور العائلة التي تمثلت بـ « الجد » الذي صنع من الغربة والمعاناة، ومفارقات الحياة الجارحة المضنية إنسانا صلبا، وتاريخا مشرقا، ساحرا في حروف

* كاتب من العراق مقيم في مصر.

« السيرة: تاريخ وجود شيء ما » -
بتراند راسل !!

الكاتب هو (مبدعه)، وفي كل رواية دم وفكر وحلم، لا ينسب إلا للروائي نفسه، وفي رواية (إيقاع الموج والزبد) تتماهى خطى البطلة (بهيجة) بخطى الراوية - الكاتبة، فالأحلام واحدة، بل هما جسد واحد، وروح نابضة بالحياة، والملاحم واحدة حين تبدو شاحبة مضطربة، والتوق إلى الكتابة، والخشوع لحظة الإيحاء، (بهيجة) هي الراوية، وهي تطوع الزمن، وتدير عقارب ساعته لتصبح موقوتة على خطواتها، كل سطر، وكل جملة في الرواية توحى بذلك، بل تقول الكثير، مضافا إليها أوركسترا الماضي شديدة الحزن، والإنسان - القريب واسع الحنان، وجغرافيا المكان - الإسكندرية أرض الدفء، والجذور التي تنتسب إليها (بهيجة) : « استقرت يدي القلقة في يد عمي، كفراشة هجعت في حنايا زهرة عباد الشمس، فأرخت عليها أهدابها، حدبا وعطفا، حملني القطار بصحبة عمي إلى غد لا أعلم من أمره شيئا، لا أحمل معي سوى فستان أليتامى » - ص ٢٣.

« لا يمكن أن أتخيل الأدب شيئا آخر غير الحياة، كل الحياة » - لوكليزيو - الباحث عن الذهب ص ٥.

الكتابة فعل إنساني لاستعادة الزمن، وتجده، والتفوق عليه أيضا، ولم تصبح الكتابة فعلا ماضيا، لم تنته، ولم تتلاش أبدا إذ « لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة، والكلمة أطول عمرا

أبجديته، ممتعا في إيقاع أخيلته، وقد كتبت بحبر الصبر والجلد والقوة، موصولا يدفع المكان الذي ينتمي إليه الجد وأبناؤه وأحفاده من عائلة « الحمروش » التي تجذرت وتشعبت، وتوزعت على ذرات تراب مصر، وتصل ظلال عراقتها إلى اللامكان: « تعاقبوا منذ حمروش الأول، لكنهم انتشروا في أرض مصر، وصار بكل محافظة » حمارشة « يملأون السمع والبصر » - ص ١٣. وبأسلوب شعري، وجمل مشغولة أنيقة، مكهرية بتيار إيحاء عال، وإيقاع منغم حالم، جسدت الرواية، بنزيف أصابع حاد الجدول حول الكتابة - حياة، أم أن الحياة - كتابة، وأصبح أكثر شفافية وعمقا: « وأصلي الكتابة، قد تكون لك القارب المنقذ من أنياب الفراغ » - ص ١٦. بالإضافة إلى أن الكاتب مخلوق جمالي بياني وأثيري في الآن، كما بدت عليه الكاتبة - الروائية آمال الشاذلي وهي تعيش مغامرة الكتابة - الحياة، من دون تصنع أو زخرفة كلام، بل كرويا وحلم، تجمل الواقع بسيل من المشاعر، لا للتفاخر والتباهي بموسيقاها الصاخبة الحزينة أحيانا، بل للتخلص منها، وفق حالة شعرية مخملية، يصعب القبض من خلالها على الكلمات، وهي مصدر الجذب والتشويق في الرواية: « ما أجمل الحياة إذا وجدنا بها من يهتم بأمرنا، ينصت لأناتنا، يفرح لنا، يتنسح لحائنا، آه عندما نستطيع أن نقفص لحظات من السعادة الحقيقية » - ص ١٧.

أخرى، تشخّ أسباب الفرح، وتتعدّد أسباب الحزن والقلق، بين المرض الذي يُداهمُ (العم) الطيب، والمدعو (يسري) إلى الرحيل إلى المجهول المتمثل في شخص (أيمن) والتحاقه بالجبهة، وهكذا فالرواية فسيفساء أحداث متلاحقة، يأخذ الواقع في مخيلة الروائية شكلاً درامياً: « مضى شهر وأثنان، ولم يعاودنا أيمن، شوى الانتظار أبداناً حتى أصبحت أيامنا رمادا مقبضا » - ص ٤٦.

. بين الإنساني والسياسي في « إيقاع الموج والزبد » فاصلة كبيرة، في تهويمات (بهيجة) وهي في سرير زمن قاس، وترتّب لأحلامها وسادة مخملية، ظهر الجانب الإنساني المكتوب بفسفور المعاناة مقنعا بواقعه وخياله معا، وأحلامه المتلوة بيقظة عسيرة لا تخلو من إثارة، وتراجع السياسي في النسق الروائي الذي أخذ شكلاً إعلانياً واستعراضياً، بدا فيه الطرح أكثر زخرفية، ولم يضاف شيئا لـ (بهيجة) ولا غيرها، ولا للإيقاع الدرامي في الرواية: « تأمل سير الجنازة التي تعج برؤساء وملوك العالم، ماعدا عالمنا العربي اللهم إلا القليل، لا وجود للجماهير إلا ما ندر، دفعتني الجنازة للمقارنة بين الزعيمين، رجل الهزيمة ورجل الانتصار » - ص ٥٢. حالة فقد بعض الأهل والأحبة، وتبخر الآمال، والأحلام التي ظلت سجيّة، هي السبب الرئيس لهذا الاضطراب الروحي والحياتي والوجودي الذي تعيشه (بهيجة) رغم تشبثها بالحلم: « قلولا الأحلام لمتنا كمد » - ص ٥٥.

من الحجر»، هذا الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور الذي لم يقو الموت على تغييره، وعجز عن محو وشطب تراثيله ووصاياه وشتائمه الملائكية، ووريقات (بهيجة) التي هي بالضرورة أوراق الراوية نفسها، تلوي عنق الزمن، تتأثر منه، تجعله ماضيا بائسا، بحسابات القادم المتجدد والآتي من حدائق الحياة، والأيام ليس ما مضى، بل ما سيأتي كما تقول قصائدنا المكتوبة برمد الروح ودمع الصباح، وري « أصيص الزرع » هو ري وانبعث وتجدد روح البطلة - الراوية، ونهاية زحف جحافل الظلم، لحياة أجمل وأكثر هدوءا، وزيارة الطبيب أيضا محاولة جادة وجريئة لرسم خطوات تقيض ضوءا في تربة صياح جديد، وبينها وبين (هناء) هدف واحد، هو كيف استثمار المعاناة.. والعذابات.. والشقاء، ليصبحوا سلما حرييا للوصول إلى زمن أقل حيرة وقلقا: « راوغت الساعات لأدفع بها الواحدة إثر الأخرى، فتشاغلت عنها، لتتشاغل عني، رويت أصيص الزرع التي أهملتها سنوات، وقد زحفت الحياة إليها بمجرد أن لثمتها قطرات الماء لبضعة أيام » - ص ٢٦. وتتداخل الأزمنة، ممتلئة بالأحداث والمفارقات، أمام آمنيات تخفق، وأخرى تولد، وتتغير الأمكنة، لتحمل تحت شمسها، وعلى فراش عشبها شخوصا آخرين، من صلب العائلة (الحمروشية) ومن هم قريبون منها، يضيفون إلى حياة (بهيجة) الفرح تارة، والحزن والأحيرة والقلق تارة

بهذه الصرخة ذات الإيقاع الإنساني الجارح، والتي تذكرُ بصرخة شاعر الحداثة الكبير الذي « انتعل الريح » آرثور رامبو وهو يفتح فم جراحه: «إلهي لماذا تركتني؟».. تنتهي أحداث الرواية بلحظات تناغم وتبادل الأدوار بين الأمل واليأس، وبين الحزن والفرح.. وبين غزو الظلمة الهمجي المفاجيء لحدايق النور، كأننا أمام عقد الماس - الكلمات، بدفء وطعم القصيدة، وقد انفرطت حياته الضوئية، ابتداءً من صعبة ومرافقة الفتاة الوحيدة المريضة (هناء) التي تشارك (بهيجة) وحشتين، وحشة (غياب الأهل) ووحشة (الزمن) القاسي، إلى الجرح الذي حفرة في الروح (د. حسين) ابن العم الذي ذهب إلى العمرة والحج معاً، وانقطعت أخباره شهوراً وسنيناً طويلة، إلى بزوغ شمس الأمل، وهي ناحلة الضوء، حين تجد (بهيجة) نفسها مُحبةً .. عاشقةً للحياة، فتغير داخلها وترتب على إيقاع الورد، كل ما يحيط بها، بانتظار أمطار الغد الأكثر دفئاً، إلى محنة مرضها واضطرار الأطباء إلى بتر عضوين من جسدها الغض. وإذا كان للرواية حكمة، كما يرى ميلان كونديرا، فإن حكمة « إيقاع الموج والزيد » هي: « الحياة تولد من الشقاء ».. وولادة (بهيجة) الحقيقية هي في الحياة التي منحناها ل(هناء)..!!

حالة حزن تجعل منه العبارات الشعرية التي تتصدر بداية كل فصل من فصول الرواية حزناً وردياً، غير مفض إلى اليأس والقنوط، وانتحار خطي السعي، وهي ترى الحياة في لحظة قائمة، وحالة نفسية مضطربة سردياً، وأجزائاً، وآلاماً، وفراقاً، لكنها تستعين بحكمة الكتب، وتعود إلى الحفر في سطورها، وتسلم شعرياً بأن « الكون أنشئ لا تبرحها آلام المخاض »، يصبح الألم دافعاً.. وهاجساً للمزيد من الإصرار على الحياة التي يطرز ثوبها الملائكي ورد الدهشة والمفاجأة، يصبح للألم لذة التي « تسعى إليها الإنسانية كلها » - كما يعبر جورج سانتيانا، وموقفها من (هناء) ليس إسعافاً لهناء وحدها، وإخراجها مما هي فيه، بل هو موقف سيكولوجي محض، لتتغير وتتجدد البطلة نفسها، وهي تضع تعريفاً جديداً للحياة، أكثر عمقا وجمالاً: « لا أدري هل ساقطني الأقدار إلى هناء أم ساقطتها هي إلي، فكلانا في حاجة إلى الأخرى، لنكمل بعضنا بعضاً، أملأ فراغها وتملأ فراغي، أحزن من أجلها، وتبتس ليحالي، نتشارك ونتقاسم ونتواسى، نفرغ عواطفنا المكبوتة ومشاعرنا المسجونة، أتوق لصوت يحدثني غير أصوات أصدقاء الماضي، أتوق لعناق إنسان أي إنسان » - ص ٦٠.

« أيوب لماذا استنفدت الصبر ؟ وتركتني أغرق في ذنوب ضجري » - الرواية ص ٨٢.

إشكالية التأصيل والهوية في المسرح العربي

بقلم: أحمد شرقي *

تشكل الهوية المسرحية، مصدر قلق للمشتغلين بالفن المسرحي في الوطن العربي، رغم أنه بدا مقلدا للغرب بصيغة (ذهبا أفرنجيا مسبوكا عربيا)**، تأصيله، هويته، خصوصيته، تلك المشكلة التي تفرقنا، منذ تعرفنا على المسرح من بيت مارون النقاش، إلى الآن تلك المشكلة (التأصيل) لم نجد لها تفرقا الغرب، ولم تكن معضلة بالنسبة له، لأنه اهتم بكيفية إيجاد الوسائل والطرائق لتطوير المسرح.

● طرح الدكتور علي عقله عرسان، رأيا مفاده، بأن المصريين أول من عرف المسرح قبل اليونانيين، ويؤكد بأن النشأة الأولى والريادة كانت على أيدي المصريين، إلا أن اكتمال بنيانه، وترسيخ هويته تمت على يد الإغريق (أما المسرح كفن له تقاليد وأعراق ومميزات خاصة، له فعالية معينة تتم بأساليب أداء محددة، فلم تبدأ بعض ظواهره الموفقة إلا عند المصريين القدماء، ولم تكتمل هويته ويتكامل بناء نصوصه الدرامي، إلا عند الإغريق، رغم ما يوجد من انفصال بين النشأتين) ١.

لكننا لو عدنا إلى بدايات المسرح الإغريقي، سنجد بأن الإغريق لم يتحدثوا عن شيء اسمه المسرح، إلا من خلال التراجيديات، كان هناك حديث عن طقوس على شكل احتفالات دينية وعقائدية، تقدم فيها القرابين للآلهة، ومن ثم بدأنا نتلمس المسرح مع تشبس الأيكاري.

بمعنى أن التطور الطبيعي للطقس هو من رسخ المسرح، بعد انتقاله من صيغة الاحتفال العفوي، إلى الشكل المسرحي الذي وصلنا، وهذا ما لا ينطبق على ما جاء به عرسان.

● يأتينا رأي مغاير تماما لما جاء به عرسان، وهو للباحث العراقي فوزي رشيد، الذي أثبت مستعينا بالوثائق والدلائل أن مهد المسرح لا هو

* كاتب من هولندا

** خطبة مارون النقاش، في نظرية المسرح، محمود كامل الخطيب، القسم الثاني، مقدمات وبيانات، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٤

١ - عرسان علي عقله، سياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٨، ص ٣٤.

بعد الاسلام، كان هناك استقرار،
و كانت دمشق في زمن معاوية
عاصمة كبرى، ونفس الشيء يقال
عن بغداد في زمن العباسيين، التي
كانت مركزاً ثقافياً مهماً، وأيضاً
كانت هناك التعازي الحسينية،
التي تحمل الكثير من الحملات
الدرامية، وتتجسد فيها الكثير
من العناصر التراجيدية كحدث
مأساوي، إذن لماذا أجهضت؟

هل كان الإسلام هو السبب أم
الإسلاميون؟ لأن الدين كما ذكرنا
قد منع التصوير ومن ثم التمثيل؟
لكن هذا ما لا يؤكده القرآن، بل
فقط تحريم للعبادة الوثنية. أم
لغياب الصراع مع الآلهة كما هو
عند الإغريق؟

● عرفت الحياة العربية الكثير من
الأحداث والصراعات، التي كان من
الممكن أن تخلق تراجيديات عربية،
تضاهي التراجيديات الإغريقية،
لو استثمرت بالشكل الصحيح،
من خلال توظيفها درامياً، ومن
ثم تجسيدها، معارك المسلمين،
غزواتهم، من أجل ترسيخ الدعوة
الإسلامية، كانت مادة مهمة لخلق
منجز تراجيدي مهم.

● كتاب فن الشعر لأرسطو الذي (ظل
مهملًا في خزائن الدولة البيزنطية
عصوراً مديدة حتى اكتشفه العرب
في القرن العاشر الميلادي، وقام
بترجمته المترجم السيرياني «متي بن

مصريا ولا إغريقيا، بل عراقيا
(وإن اليونانيين اقتبسوه من العراق
القديم. وإن الأسطورة الشهيرة
المكتشفة في العراق «نزل أنا إلى
العالم السفلي» هي أول نص مسرحي
مكتشف حتى الآن في العالم، ولم
يكن للقراءة فقط وإنما للتمثيل
أيضاً)، وأضاف بأنه اكتشف نصاً
مسمارياً في مدينة آشور يعود إلى
٨٠٠ سنة قبل الميلاد وهي تمثيلية
أخرى بطلها «الإله مردوخ» وهذا كله
قبل أن يعرف اليونانيون المسرح. ٢.

ومع عرسان ورشيد، يتأكد الأرق
العربي المستمر، حول الدهشة الأولى
للمسرح، لكن هل هذا هو المهم؟ لأن
لوصحت طروحات الاثنان، إذن لماذا
لم تكن هناك تراجيديات حقيقية،
كما هو الحال عند الإغريق؟
هذا في الحضارات، ولكن أين في
الإسلام وما قبل الإسلام؟ وهل
عرف الإسلام والعرب المسرح؟
مارسوه؟ أم أن الدين رفضه ومنعه،
من ضمن رفضه للتصوير ومن ثم
التمثيل؟

● عزا زكي طليمات سبب عدم
تعرف الإسلام إلى المسرح، إلى
حياة البداوة والترحال قبل الإسلام،
وعدم استقرارهم في مكان، وهذا
ساهم كثيراً في عدم استقرار
التمسرح، الذي يحتاج إلى بيئة
مستقرة، واستمرارية، حتى يتشكل
ويتطور، هذا الرأي غير دقيق، وقد
ينطبق لحياة ما قبل الإسلام، لكن

المظاهر، وكل من يقف بوجه هذا التغير (الدعوة)، هُدمت، وضربت بلا هوادة من أجل ذلك التغير والدعوة التي جاء بها الإسلام.

هُدِمت الأصنام، الآلهة المزيّفة المعبودة، هُدمت المعابد، ولم يبق أثر لها، مطالبة الجميع بالإيمان، بدعوتها وعبادة الواحد الأحد، رغم أن الله عز وجل يقول (لأثقل عبادت، وإنما آمنتم)، ليس هناك معبود سواه، وكل ماعدا ذلك هو إشراك.

بعدها حلت الممارسات الإسلامية، محل الممارسات الأسطورية التي كان يمارسها أهل الجزيرة، و (إذاً) كان الإسلام قد قضى على الأوثان والمعابد، وحطم الأصنام وطهر الجزيرة العربية من مراكز عبادتها، فقد قضى على الأساطير المتعلقة بهذه العبادات، والطقوس المصاحبة لهذه الأساطير والتي كانت تمارس داخل المعابد بصفة جماعية، أو داخل المنازل بصفة ذاتية)٤، وبهذا ضاعت علينا فرصة التعرف على تلك الأساطير والطقوس، وتحولت الكعبة بكل رمزها الوثني القديم، إلى رمز إسلامي جديد، تستمد معناها من أصولها الجديدة، الإسلامية، ونسيان كل مرجعيتها وما تحمله من أساطير وطقوس، طالما أنها تتعارض مع الدعوة الإسلامية.

بالتأكيد خطوة التهديم تلك، لا تتيح الفرصة لممارسات احتفالية

يونس القنائي» بنقلة إلى العربية)٣، لم يفهم العرب طروحاته ودلالاته إلا في القرن التاسع عشر. هل كان ذلك سبباً أيضاً بعدم تطور المسرح العربي؟ أم أن الجسد العربي وتحرره، والنظر إليه كتابو، باعتباره آية هو السبب؟ أم إن المجتمع رسخ ذلك المفهوم (التابو)؟ أو الإسلاميون كما يسميهم المفكر محمد أركون، قد غالوا بطروحاتهم الإسلامية، ما بين المقدس والمدنس؟ وبالتالي أصبح المجتمع برمته تحت تلك السيطرة الفكرية، التي تحرم الفن، كونه ينشر الفسوق كما حدث مع أبو خليل القباني.

المسرح والإسلام

الدعوة الإسلامية لاقت دعوة شرسة من القوى التي تؤمن بتعدد الآلهة، وعبادة الأصنام، هذه القوى كانت تستعمل الموروث اللاشعوري القديم، بعبادتها للآلهة، وأيضاً إيمانها بتعدد تلك الآلهة، مثل، إله الخصب، إله العشق، إله الحرب، وغيرها من الآلهة، هذا الموروث هو الرابط الحقيقي لأبناء الجزيرة العربية، منبع ارتباطه الحياتي بالآلهة، فهي التي تسير له أموره، يستشيرها بتجارته، سفره، وفي حله وترحاله وبكل شيء يُقدم عليه.

الدعوة الإسلامية جاءت لمحاربة هذا السلوك والموروث، من خلال التعريف بالإله الواحد الأحد، ومحاربة الوثنية، لهذا سعت بقوة لتهديم وإلغاء كل تلك

٣- ينظر بدوي عبد الرحمن، مقدمة ترجمة فن الشعر لأرسطو، دار الثقافة، بيروت لبنان، بلا.

٤ - خورشيد، فاروق- الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١، ص ٢٦

في سيناء و «رع» المصري القديم، و «ييل» عند الأراميين، تؤكد هذا التقارب في الرمز، فكل هذه أسماء لرب الأرباب أو سيد الآلهة، وأيضا التشابه في الطقوس والاحتفالات والأعياد، وطقس تقديم القرابين، وتنصيب الملوك.

مع مجيء الدعوة الإسلامية وتهديم المعابد والأصنام، تهدم معها دور المعبد في الحياة العربية، وهذا قد قوض فكرة التسلسل الطبيعي، الذي من المفترض أن تمر به الطقوس المعبدية، مثلما تطور عند الإغريق، ليتحول بالتالي إلى الشكل المسرحي الذي وصلنا عن طريق التراجيديات، التي نظر لها أرسطو، ووضع قواعدها وأصولها وسماتها في كتاب فن الشعر، باعتبار إن الإرث الأسطوري العربي القديم غزير بتفاصيله مما يجعله حاملا لدراما عربية خالصة، أو تراجيديا عربية، مثلما حملت الطقوس اليونانية وجود الأدب المسرحي في اليونان.^٦

الدعوة الإسلامية هدمت كل ما يمت للحياة الوثنية بصلة، (والانقطاع هنا حاسم ولا تردد فيه، فكل ما هو طقس وثني انتهت آثاره ودرست مبادئه، وانمحت معالمه، وهو إذا اقلت في بعض النقوش والبرديات القديمة في حالات نادرة، ولا يعطينا صورة واضحة لمراحل التطور أو الاشتغال من العرض المعبدية الخالص إلى

خاصة بها، طقوس لا تخرج خارج إطار ما يسمح به الدين الإسلامي ودعوته، وأيضا تحول الفكر في الجزيرة العربية، من فكر يؤمن بتعدد الآلهة، ويجلها ويعتبرها المخلص، وإليها يرجع بكل ضروراته الدنيوية، إلى فكر الألوهية الواحدة القطب، الإله الواحد الأحد، ولقد كان أخرى بأصحاب الدعوة احتواء تلك المظاهر، ويجد الناقد فاروق خورشيد بأن، (من السهولة تحويلها وتعديلها لتتلاءم مع الفكر الجديد، وبحيث لا تتعارض مع العقيدة الموحدة الجديدة ولا تختلف معها، بل والتي يمكن توظيفها في خدمة هذه العقيدة، وفي غرس بذورها الأكيدة في نفوس المسلمين الجدد)^٥، طالما أن المسلمين الجدد هم أنفسهم المشركون القدامى، بمعنى إنهم مرتبطون بتلك الأساطير، والذي تغير هو الفكر والعقيدة، والإبقاء على تلك المعابد والأصنام مثلما تم البقاء على الكعبة على سبيل المثال.

خاصة وأن العرب قد عرفوا تلك الاحتفالات ومارسوها كغيرهم من الشعوب، رغم اختلاف تسميات الآلهة في الثقافات الأخرى، لكن رمزها الدلالي الإلهي هو متشابه، فأننا نجد (بعل البابلي الملقب بالسيد عند الكنعانيين، و «هبل» القرشي القديم، و «أيل» الليفقي أو «كرومولوموس»، و «يعلو» المعروف

٥- نفسه.

٦- ينظر، أرسطو، سبق ذكره.

العرض المسرحي العام، وحتى هذا لم يتم إلا لبعض إشارات في متبقيات العبادات السومرية والفينيقية والمصرية القديمة) ٧.

هل حرم الإسلام الفن؟

فند الباحث التونسي محمد عزيزة، كل الطروحات التي مفادها إن الإسلام قد حرّم الفن، ويجد أن التمجيد الذي يصل حد العبادة هو من أوصل هذا المفهوم، كذلك عدم تلاؤم الفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص مع طبيعة الشريعة الإسلامية، والأحكام المنصوص عليها، هي التي أدت إلى عدم الارتباط بالمسرح، لكن العقلية الإسلامية رفضت فكرة الصراع وحرية التفكير، بالشكل الذي كان عليه في المسرح الإغريقي، لأن حرية التفكير بشكل الصراع، هي التي قادت لتطور المسرح الإغريقي، وبعبسه كان توقف حاله حال المسرح (النو) الياباني، الذي جُمِد في نشيد عاطفي واحد، فلو لم تقلت عواطف ميديا وبرومثيوس واورست هادرة صارخة لشكا هؤلاء الأبطال التراجيديين الشهيرين من الشلل اليائس الذي أصاب زميلهم اليابانيين كاناني وزياجي اللذين جمدهما تقاليد مجتمع ياباني رجعي ومحافظ تسيطر عليه قواعد ثلاثة مقدسة:

- الهوكو: الاحترام دون قيد أو شرط للأشياء العامة.

- اليتمان: الشرف.

- البونغن: العرش.

حرية التعبير في شكل الصراع لم نجدها في العقلية الإسلامية، لهذا لم يعرف الإسلام الدراما، لأنه لا يمكن للإنسان المسلم أن يضع حريته الشخصية في صراع مع إرادة الله، لأن الله هو القادر على كل شيء، فهو المسير والمخلص، فلا يمكن للعقلية الإسلامية أن تتخذ موقفا مضادا لتلك الإرادة الإلهية، ويذكر بقوله تعالى (ولا يبقى إلا وجه ربك ذو الإجلال والإكرام) سورة الرحمن: ٢٧، هنا أطبقت الإرادة السماوية، على كل تفكير يشكك بقدرة الله عز وجل، وبما إن الإسلام هو خاتم الأديان، فإنه نظم كل الأمور الحياتية والدنيوية، إن كانت للأفراد أو للمجموعة، وكل من يخرج عن ذلك النظام فإنه يموت كافرا ملحدا عن إرادة الله.

الصراع كما متعارف عليه في التراجيديا الإغريقية، والصراع بأنواعه الأربع وهي:

١- الصراع العمودي: تواجه حرية البشرية الإرادة الإلهية، برومثيوس مقيدا بأغلال، كيف وقف بوجه الإرادة الإلهية وسرق النار ليحلبها إلى الأرض.

٢- الصراع الأفقي: يواجه الفرد قوانين المجتمع والكيان الاجتماعي، الذي يجب أن يخضع له الجميع،

٧ - خورشيد فاروق، سبق ذكره، ص ٣٨.

٨- عزيزة محمد، الإسلام والمسرح، ترجمة د. رفيق الصبان، منشورات عيون، ط ٢، البيضاء ١٩٨٨، ص ١٢ وما بعدها.

انت يكونا مثالا، حين رفضت الانصياع لقانون كريون ودفن شقيقها(بولينيسز)٩.

٣- الصراع الديناميكي: تقف العفوية البشرية بوجه الذي لا مفر منه، القدر، التاريخ المقدر، والمعاش دراميا، الاورستيا لاسخيلوس مثالا.

٤- الصراع الداخلي: التناقضات الداخلية، داخل النفس البشرية، هذه التناقضات التي نجدها تتجسد في شخصية أوديب، الذي كان زوجا لأمه وأبا لإخوته، صراعه الداخلي قاده للعيش في الجبال.

عندما يغيب الصراع، تغيب الدراما، لذا لا يمكن للعقلية الإسلامية التي آمنت بالله الواحد الأحد والذي لا شريك له، فهو المخلص من كل الأدران ومسير كل الأمور، وهذا مترسخ بالعقلية الإسلامية، صعب على هكذا عقل أن يقف موقفا محتدم الصراع مع تلك القوى، او الملائكة، والصحابة، باعتبارها قضية محسومة ربانيا في العقلية الإسلامية، هذه العقلية لم تستسيغ فكرة الصراع، قاد هذا للتخلي عن فكرة المسرح، وبروز الشعر وبزوغه، لسهولة تداوله الشفاهي، وأيضا كملاذ بعدم ارتكاب المعصيات والوقوف بوجه الإرادة الإلهية، ومن الأسباب الأخرى، زهد المسلمين بفن

التمثيل كما يذكر محمد كرد علي (لأنهم أمة لم تتقل عن غيرها ألأما مست حاجتها وانطبق مع عاداتها وليس لعرب أمة خيال، بل أمة حس وحقيقة)١٠.

رغم تأكيد عزيزة على أن العرب قد عرفوا الصراع عندما دخل المستعمر للمنطقة العربية، وهبت الشعوب العربية لمقاومته، وكان هذا في القرن التاسع عشر، وهذا التاريخ هو البداية الحقيقية للمسرح العربي، بينما الباحثة الروسية تمارا الكساندروفنا قد فندت ذلك باعتبار أن المنطقة العربية عرفت الكثير من الصراعات قبل دخول المستعمر إليها.

تتوفر في التعازي الحسينية الكثير من العناصر الدرامية، والمسرحية، مما يضاهي التراجيديات اليونانية الخالدة، باعتبار الأخيرة انطلقت من الطقوس الدينية، في تشكيل هويتها التراجيدية متخذة من الملاحم مادتها الرئيسة بتشكيل عرضها التراجيدي، وإن كانت التراجيديات اليونانية قد بدأت كعرض بممثل واحد، ومن ثم تطور العدد على يد اسخيلوس وسوفكلس ويوريبيدس، إلى اثنين وثلاثة، ومع الأخير تعددت الشخصيات والمنحى، بينما نجد في التعازي الحسينية

٩ - غاسنر جون، كون إدوارد، قاموس المسرح.. مختارات من قاموس المسرح العالمي، ترجمة مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٢٦.

١٠ - علي محمد، كرد، التمثيل في الإسلام، في- نظرية المسرح، القسم الاول، المقالات- وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٤، ص١٤٣ وما بعدها.

الكثير من الممثلين وبقصصية واضحة، هذه القصصية فرضتها الواقعة، بتعدد شخصوها، من أجل تجسد الحدث المأساوي للحسين وأولاده.

وساهم التابو الإسلامي أيضا بعدم إبراز آل البيت والصحابة بشخصهم على المسرح، وبالتالي تقويض بروز التعازي وتطورها كتراجيديا إسلامية عربية، لها كيانه وسماتها الخاصة، لهذا اختلفت النعوت لهذه الواقعة، واقعة الحسين وأولاده وأصحابه.

١٨٤٨..... أو مارون النقاش

هذا هو التاريخ المتفق عليه بتعرف العرب على المسرح من بيت مارون النقاش، ومن خلاله، هذا الشاب المهتم بالأدب والفن والموسيقى، ابن التاجر الذي استفزه ما رآه في إيطاليا من فرجات مسرحية، وهناك من يقول بأن تأثره الأول قد بدأ من الإسكندرية، قبل ذهابه لإيطاليا، مثل الباحثة الروسية تمارا الكساندروفنا.

كانت تجربة النقاش الأولى (البخيل - لمولير)، فيها الكثير من المغامرة، رغم أنه جاء بنص معروف ومحكم، وقام بترجمته، وكان جمهوره من الأجانب والتجار والضيوف وبعض

الأصدقاء، وقد مثل في المسرحية إلى جانب إخراجها، بالإضافة إلى ترجمته أو اقتباسه للنص، لم تكن تجربته مجرد متعة شخصية لتقديم عمل مسرحي أو لنقل تجربة شاهدها بأوروبا أو الإسكندرية، بل كان هدفه مغايرا تماما، وهذا ما أعلن عنه في بيانه أو خطبته، كانت خطوة واعية، ونبيهة، كون العرب قد أهملوا فن المسرح، (كان الأولى أن نكون نحن المالكين لهذا الامتياز. لكوننا نحن الأصول وأولئك الفروع. وهم السواقى ونحن الينبوع)١١، بالإضافة لهذا الوعي والقصصية، ولعه وحبه للفن، والموسيقى والأدب، وهذا ما سنجده في عمله المسرحي من خلال الآتي:

- الفن: رغم أنه قدم العرض في بيته، لكنه استخدم ديكورات وأزياء وبألوان مختلفة، لوجود المتفرجين، للإعلان عن تجربته.

- الموسيقى: تخلل العمل الكثير من المقاطع الموسيقية العربية والأوروبية، ولكثرة الموسيقى داخل العمل مما جعله قريبا لفن الأوبرا، والملفت للأمر هو استخدامه للنشيد الفرنسي (الباريسية)، الذي وضع أثناء ثورة تموز عام ١٢، ١٨٣٠ - الأدب: في استخدامه للغة

١١ - خطبة مارون النقاش، في نظرية المسرح، محمود كامل الخطيب، القسم الثاني، مقدمات وبيانات، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٤ ص ٤١٦.

١٢ - بوتينتسيفا، تمارا الكساندروفنا - ألف عام وعام على المسرح العربي - ترجمة توفيق المؤذن - دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ص ١١٥ وما بعدها.

نديم معلا، لأنه كان يهتم كثيرا بالموسيقى والتواشيح والإنشاد الجماعي، والرقص «رقص السماح» على حساب البنية الدرامية.

لكن المثير في تجربة أبو خليل القباني، بالإضافة لاهتمامه العالي بالموسيقى، كانت أعماله تستلهم التاريخ وشخصه، مثل (هارون الرشيد مع الأمير غانم بين أيوب وقوت القلوب، وهارون الرشيد مع أنيس الجليس، والأمير محمود نجل شاه العجم، وعذرة بن شداد، وغيرها)، وهذا أعطى لتجربته شيء من الخصوصية والأهمية، لأنه لم يلجأ في بدايته للاقتباس والترجمة مثل الآخرين، قد يكون ذلك راجعا لأنه لا يتحدث لغات أخرى غير التركية والفارسية، ولغته الأصلية العربية، لكن تجربته تلك بدأت تؤسس لدراما مسرحية عربية، بالإضافة لخطوته لتأسيس المسرح الغنائي العربي في كل من سوريا ومن ثم مصر، فهو الذي مهد الطريق لسلامة حجازي وسيد درويش فيما بعد.

لكن العقلية التقليدية لم تعط الفرصة للقباني للاستمرار في تجربته، فكانت سببا في عزله ومن ثم هجرته لمصر، لقد وقف الكثير من رجال الدين موقفا عدائيا ضده، كونه ينشر الفسوق والفجور، وقد قاد هذه الحملة الشيخ سعيد الغبرا، الذي ذهب بنفسه إلى السلطان مناشدا بإيقاف تجربة القباني، (أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور، قد تفشيا في

العربية الفصحى، رغم أنها لم تروق للجمهور، كونها صعبة الفهم، والكثير لا يجيدونها، ولهذا فضلوا اللغة المحكية.

القصدية التي عمل بها، جعلته ينتبه لصعوبة النص بالنسبة للممثل، لأنه كان سردي، دون فواصل، أو إشارات، لذا لجأ إلى وضع الإشارات والفاصل وعلامات التعجب والاستفهام، والنقاط، حتى يتعرف الممثل على تنوع الحالات.

لقد كانت تجربة النقاش تجربة ثرية في حينها، رغم أنها انطلقت من البيت، كمكان للعرض، كان عرضا يتوفر فيه الكثير من عناصر العرض المسرحي الحديث في عالمنا المسرحي، لم يلجأ في بداياته إلى فواصل حكواتية، أو اسكيجات كوميدية، هدفها المتعة فقط، إنها تجربة ناضجة، خاصة وأن المنطقة العربية برمتها لم تعرف شيئا عن المسرح.

أبو خليل القباني

تعد تجربة أبو خليل القباني مغايرة عن تجربة مارون النقاش ويعقوب صنوع، كونه لم يسافر إلى الغرب وشاهد هناك المسرح، وبدا يقلده في سوريا، بل إن تجربته بدأت من سوريا، من خلال اهتمامه بالإنشاد والموشحات، لهذا ليس من المستغرب أن تكون تجربته موسيقية، وقد طغى على أعماله سيطرة الشعر الغنائي والموسيقى على الجانب الدرامي، وكأنه يضع الموسيقى ومن ثم يبحث عن قصة تناسبها كما يقول الدكتور

الشام فهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف واختلطت النساء بالرجال) ١٣.

هذه الحملة الشرسة أدت إلى إحراق مسرح القباني، كانت بالحقيقة تقف ضد الفكر التنويري الذي يمارسه المسرح آنذاك، هذا الفكر الذي أراد أن يرتقي بالعقلية العربية، ويخطو خطوات حقيقية من أجل تطورها وتحفيزها، فكريا، وجماليًا، وقد بدا هذا مع مارون النقاش، وهذا ما نلمسه في خطبته قبل تقديم مسرحيته الأولى (البخيل)، ومع يعقوب صنوع الذي نفاه الخديوي ومات في منفاه الفرنسي، ومع أبي خليل القباني، الظاهرة المسرحية حينئذ لم تكن مجرد ممارسة مسرحية، هدفها التسلية والمتعة، بل إنها حملت (أبعادا أخرى غير مباشرة، إلى جانب الفن المسرحي) حملت الأفكار المتنورة التي ترافقت مع النهضة العربية، وجسدت، سيرورة التحول الاجتماعي، آنذاك، حيث بدأت طلائع البرجوازية تحتل مكانها في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، على حساب الإقطاع. وبما إن هذا الأخير، كان حليفا لرجال الدين، يمنحهم الأموال

والعقارات، كان طبيعيا أن تأتي الضربة التي قصمت ظهر القباني وما يمثله مسرحه، من الرجعية الدينية) ١٤.

ويعزو الكاتب سعد الله ونوس أسباب الحملة الرجعية على القباني، لأسباب سياسية، لأن لم يكن سبب سعيد الغبرا هو لتجسيد وظهور شخصية هارون الرشيد على المسرح فقط، وإنما محاولة لإجهاض فكرة ثورة التغير الاجتماعي آنذاك، مستندا ونوس بطرحه هذا إلى خيم الكراكون التي كانت منتشرة بالمقاهي الدمشقية، رغم كل ما يتلفظ به المخيلة من ألفاظ بذيئة، لكنها ظلت على حالها، فلماذا إذن هذه الحملة على القباني؟

لأن أعماله كان محورها شخصيات تاريخية، ملوك وأمراء، ويتم تجسدها على المسرح، مما يؤدي إلى تقليص تلك الهبة الألوهية التي يتمتعون بها، في الذاكرة الجمعية للمجتمع، (وأتخيل هؤلاء المتفرجين الذين كانت تضمهم سهرات القباني، وهم يتابعون ملكا يولول لأنه فقد واحدة من جواريه، ولاريب إنهم كانوا يسخرون منه ويمطرونه بوابل من التعليقات اللاذعة أو الماجنة) ١٥،

١٣ - نظرية المسرح، القسم الثاني، سبق ذكره، ص ٩٧٨.

١٤ - معلا، نديم، في المسرح السوري «٤» أبو خليل القباني، الحياة المسرحية، دمشق، العدد ٢٤-٢٥، ربيع- صيف ١٩٨٥، ص ٤٤.

١٥ - ونوس، سعد الله- بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨، ص ٧٥.

الازبكية بالقاهرة، في ١٨٧٠ كانت تعمل فرقة فرنسية من الموسيقيين والمغنيين والممثلين وأخرى إيطالية، وقد أوحى لي الكوميديات والأوبرات والماسي التي كانت تقدم تقدمها هاتان الفرقتان بفكرة مسرحي عربي، لكنني قبل أن أشرع في إنشاء مسرحي المتواضع درست دراسة جدية كتاب المسرح الأوروبي ولا سيما جالدوني ومولير وشريدان في لغاتهم الأصلية، أي الفرنسية والإيطالية والإنجليزية.....) ١٦.

مثلما فعل اسخيلوس بإضافة الممثل الثاني للتراجيديا الإغريقية، خطأ صنوع خطوة مشابهة ولكن بشكل آخر من خلال إدخاله العنصر النسوي في عمله المسرحي، وهذا ما لا نجده عند مارون النقاش، والقباني وهذه سابقة تحسب له، كانت عروضه مضغمة بالموسيقى والفناء.

مسرحة التاريخ

انتبه اللبنانيون إلى التاريخ، وكيفية الاستفادة من ثراء تنوعه، هذه الانتباهه أنتجت تيارا جديدا في المسرح العربي، هو (تيار المسرحية التاريخية)، التي بدأها خليل اليازجي عام ١٨٧٦، في مسرحية (المروءة والوفاء، أو الفرج بعد الضيق) والتي تعود أحداثها إلى ما قبل الإسلام، وبالذات إلى مملكة الحيرة، كانت محاولة اليازجي، ولادة للتراجيديا العربية، التي

إذن أهمية المسرح والتشخيص وتأثيره هي التي أدت إلى إحراق مسرح القباني، لما يشكله من خطورة، على الشخصيات التي تقدم على خشبة، ولقد كانت الكنيسة قد انتهت لتلك الخطورة قبل رجال الدين الإسلامي، عندما قاومت فرقة المسرح المرتجل في إيطاليا، وأيضا المحاولات الشعبية لتجسيد مسرحيات (الأسرار) الدينية، والسبب نفسه، بعدم إنزال القدسية والهيبة من الشخص، وتخرج على المسرح، من خلال رجل، وبالتالي تقلل من السلطة الريانية، على الفرد التي يراها بهيئة رجل قد يكون صديقه أو قريبه، أو يعمل بوظيفة وظيفه.

يعقوب صنوع

حاله حال الرائد الأول مارون النقاش، فلقد ذهب لإيطاليا، ولكنه ليس كتاجر، بل من أجل التعليم، حيث درس الأدب واللغات الأوروبية، بعد عودته عمل على افتتاح أول مسرح محترف، أسس فرقة (جوق المسرح الوطني)، واخذ يقدم المسرحيات الفرنسية المقتبسة، من أجل تثبيت خطوات المسرح الأولى، وأيضا كان مؤلفا وممثلا ومخرجا، بدا أيضا متأثرا بما رآه للفرق الفرنسية والإيطالية، ويذكر (ولد مسرحي على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق وسط حديقة

١٦ - د. فاطمة موسى محمود- قاموس المسرح- تحرير وتقديم- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط٢- ٢٠٠٨، الجزء الخامس- ص١٨٣٦.

خلال تدوين الملاحم التاريخية على شكل تراجيديات عربية، إذا صح لنا تسميتها، تقترب كثيرا من خطوات التراجيديات الإغريقية، لكن عدم الاستمرار، ومن ثم الانقطاع عن ذلك الاستلهام، أو تدعيم تلك الخطوات، وتبنيها، والاشتغال على تطويرها، كما حصل عند اليونانيين مثلا، لم يهدم سوفكلس ما جاء به اسخيلوس، ولم يسعَ يوربيدس بإلغاء ما جاء به من سبقه، بل سعوا جميعا لتطوير شكل التراجيديا، بمعنى أنه كان امتداد وتطور وانتقال طبيعي من مرحلة إلى أخرى، رغم أن يوربيدس ذهب بعيدا في اشتغالاته عن اسخيلوس وسوفكلس.

كل ذلك ساهم بعدم دعم اللبنة الأولى لهذه التجارب، رغم أن الثقافة العربية بدأت تأخذ مسارها الصحيح كعقل تطويري وتويري داخل المجتمعات العربية، لكنها للأسف أجهضت، تعزو الباحثة الروسية تمارا أسباب ذلك الإجهاض إلى (تزايد تدخل السلطات التركية ورجال الدين المحليين. لقد تسبب تشابك المصالح وتغلغل رؤوس الأموال للدولة الأوروبية، العظمى إلى سورية ولبنان، بحدوث مذبحة بين الموارنة الذين يرتبطون بعلاقات وثيقة مع إيطاليا وفرنسا وبين الدروز الذين كانوا يتلقون الدعم من إنكلترا. ففرضت تركيا نظاما صارما ودعمت وضعها في البلاد مما أدى

تأخذ التاريخ العربي وملاحمه، مادة النص المسرحي، لعله أراد بهذه الخطوة، أن يسير وفق مسار الثالوث المقدس في التراجيديا اليونانية، وقد ذكر جورجى زيدان هذه التراجيديا بأنها (خطوة فريدة من نوعها في الأدب العربي) وأضاف بأن ظهورها (يشكل خطوة هامة في تاريخ الأدب المسرحي، لأنها تقترب من النماذج الدرامية لكبار الكلاسيكيين الأوربيين) ١٧.

بعد خطوة اليازجى توالى المسرحيات التاريخية منه، ومن الآخرين مثل نجيب الحداد، وأحمد وسليم البستاني، والأخير اهتم أيضا بترجمة كلاسيكيات شكسبير، وبهذا يسجل سبقا بعدم توجهه إلى الكلاسيكيين الفرنسيين، بل إلى شكسبير، واهتمامه بشكسبير أعطى ميزة لأعماله المسرحية، كالبناء الدرامي وفخامة اللغة، ودرامية مقبولة يتجاوز ظروف البيئة العربية وتقاليدها، بحيث جعل من قيس وليلى شبيهة بروميو وجوليت الشكسبيرية.

وهناك أيضا إبراهيم الأحدب، الذي كتب مسرحية الإسكندر المقدوني. وأيضا عبد الغنى رمضان الذي عرق كيف يوظف فن المقامات دراميا في مؤلفاته، إذن كان هناك حراك كتابي مهم، بل ومهم جدا لتأصيل الشكل المسرحي عربيا، هذه النصوص التي سعت لتأصيل الخصوصية من

إلى تعاظم دور المشايخ الذين أخذوا
بإتهامهم كل من يشتغل بالمسرح
بالأنحلال واللا أخلاقية وإهمال
القواعد الإسلامية) ١٨.

الجسد كتابو

تحرر الجسد، هو أحد الأسباب التي
ساهمت في تطور المسرح الغربي،
وأيضاً المسرح في شرق آسيا، تجسيد
الطقوس كانت تتم بواسطة الجسد،
تحرره، انطلاقاً، استنطاقه، منذ أن
نشأ المسرح عند الإغريق بواسطة
الاحتفالات الدينية والطقسية،
كانت الاشتغالات تجسدها الأجساد
المتحررة، التي شكلت اللبنة الأولى
للمسرح، وبعد أن انتقل الجسد
من وظيفته الطقسية الاحتفالية،
إلى الخشبة المسرحية على شكل
تراجيديات، كان الجسد حاضراً،
الجسد بمعناه المطلق، يشكل مركز
البؤر التراجيدية، أوديب كجسد
يتزوج أمه وينجب منها، ومن ثم
يعاقب بنفسه ذلك الجسد بفقاً
عينيه، ويعذبه، انتيكونا الرائعة
تضحى بجسدها من أجل دفن
جسد شقيقها، إنه المركز وكل ما
يدور حوله فهو من أجله، من أجل
تدعيم حضوره.

الاحتفالات الدينيوزوزية و
(باحتفالاتها الحسية، وما تمثله من
تلاقح الغريزة والجسد، تعني أنه
يعيد الاعتبار إلى الجسد ويكشف
من جديد عن أهميته، وعن ضرورة

إيقاضه وتفعيله) ١٩.

الجسد طاقة تعبيرية تملك
خصائص إرسال شفرات العرض،
منذ المسرح الإغريقي إلى اليوم،
سحر دهشة المسرح في شرق
آسيا «الصين، الهند، أندونيسيا،
اليابان»، كان عن طريق الجسد،
من خلال تحرره، طاقته الإرسالية،
وطاقته التعبيرية.

لم ينظر إليه كشيء مقدس،
القدسية التي تحرم ذلك التحرر
والانفلات من القيم والعادات
والتقاليد الاجتماعية، التي تساهم
بإعاقة ذلك الانطلاق، بعد أن تلفه
بكم هائل من التابوهات.

الجسد عربياً

ومنذ نشأة المسرح العربي، ظل
الجسد مقيداً، سجين اللغة والحوار،
ملفوفاً بهالات من التقديس أحياناً،
وأحياناً آخر كونه مدنساً، لم
ينته المسرح العربي لقضية تحرر
الجسد من التابوهات التي تقيده،
إن كانت:

- دينية
- اجتماعية
- نفسية

بقي أسيراً لتلك التابوهات، نتيجة
لذلك القيد، اهتم العرب بالمنطوق،
لأنه المصدر الوحيد لكل المتداولات
الفنية والجمالية، وأهملو اللغة
الجسدية ومدلولاتها، الجسد أسير

١٨ - نفسه ص ١٣٠.

١٩ - معلا نديم، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
الكويت، المجلد ٢٧، العدد ٤، يونيو ٢٠١٣، ٢٠٠٩.

بين طروحات المقدس والمدنس، باعتبار إن الجسد في القرآن مصدر للطهارة كما يذكر الدكتور العروي.

هل إن طهرانية الجسد كمفهوم ديني، قرآني حال دون تحرره، ومن ثم أمسى أحد الأسباب التي ساهمت في عدم تطوير المسرح العربي.

هذا الرأي له ما يدعمه في المسرح الغربي، حين أقدمت الكنيسة أسره داخل الكنيسة، ولم يتحرر المسرح والجسد، إلا حينما تحرر من سلطة الدين والكنيسة، عندما كسر تلك القيود وانطلق في الفضاء.

هل هذا سبب بعدم تطور المسرح العربي؟؟

يجب أن لا ننسى بأن الله خاطب الرسول محمد(عليه الصلاة والسلام)، بكلمة أقرأ، هذه الكلمة كان لها سحرها فيما بعد، بعملية الحفظ، التي يجيدها العرب، لهذا نجد الشعر العربي أكثر رسوخا، من الفنون الأخرى، لأنه يتداول عبر الألسن، وكذلك الحكاية والرواية، كما جاء على لسان بشار بن برد(.. والعين تعشق قبل الأذن أحيانا)، هذا إذا دل على شيء فإنه يدل على أن العرب اهتموا بالسموع على حساب المرئي، لكن الغريب في الأمر إن الاحتفالات التي كانت تقام قديما كان للجسد

وفق الطروحات الدينية كونه يعتبر (عورة) والعورة لا يمكن الكشف عنها، فإن ذلك شيء محرم، ظل الجسد وتفاصيله طلسما، لا يعرف كيف تفكك شفراته ودلالاته، وأيضا ذكر في القرآن الكريم على أنه غواية (وقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب) صدق الله العظيم، سورة ص-٣٢، بأنه مقدس، لهذا صعب الاقتراب منه، وتدنيسه، يذكر الدكتور محمد إقبال عروي بأنه ورد في القرآن إشارات إلى إعتبار الجسد كآية، «سورة يوسف-١٠٥» (وكاين من آية في السموات والارض يمرن عليها وهم عنها معرضون) صدق الله العظيم، آية تدل، بطبيعتها وخصائصها، على وحدانية الله عز وجل وعظمته، وإذا كانت الآية علامة، فإن الجسد، بهذا المعنى يتحول إلى علامة تندمج في وظيفة تواصلية مبلغة لرسالة من مصدر القرآن إلى البشرية، حول جسدها ذاتها وتصوراتها التقليدية حول الذات، والتهيؤ لاستيعاب دلالات وتصورات جديدة تحوله في كائن بلا غاية إلى كائن/آية ٢٠.

أسئلة ما يشبه الختام

نساءل...؟؟

هل تأثر المسرح العربي في الخطاب الديني، وبالتالي ساهم بسجن الجسد؟ وبقي الجسد ما

٢٠ - عروي محمد إقبال، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، المجلد ٢٧، العدد ٤، يونيو ٢٠٠٩، ص ١٣.

حضوراً أيضاً فيها!!

تحرر الجسد هو أحد عناصر تطور المسرح في العالم، كون الممثل لا يمكن أن يبقى حبيس لسانه، وعقله فقط على الخشبة، لأن العقل يصدر أوامره للجسد بالتجسيد والتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، التي يطلقها اللسان كذبذبات صوتية.

وقد تناول الكاتب السوري سعد الله ونوس، قضية سجن الجسد، وضرورة تحرره من القيود التي تعيق من تواصله مع الآخر، ومنها:

- دينية

- العادات والتقاليد

- الحاجز النفسي

هذا ما أشار إليه ونوس في مسرحية (طقوس التحولات والإشارات)، عبر جسد /شخصية، (مؤمنة):

الجسد وجود لنزوات وشهوات الرجل، يفقد إنسانيته ويتحول إلى مجرد ركام....أريد يا شيخ قاسم أن أعتق جسدي و أفك عنه هذه الحبال التي تمتص دمه وتقمعه. أن يغدو حراً، وأن يستقر في مداره الذي خلق له. كالورد وأوراق الشجر، كالقمر وأعشاب الأرض، كالغزلان وينابيع السفوح، كالنور وكل ماهو حي في هذا الكون. ٢١

ونسأل أيضاً...؟؟

هل ساهم الجهل العربي في فهم طروحات أرسطو في كتابه فن الشعر، فلقد فصلوا مفهوم (الحوارية الشعرية) إلى الشعرية فقط، وهذا الانفصال أدى إلى فهم خاطئ، ومنها ترجم العرب الكوميديا بالهزاء، والتراجيديا بالمديح، وفقاً للمفهوم الشعري، دون أن يفهم دلالاته المسرحية، (باعتبار أن مصطلح التراجيديا كان مبهما للمنطقة العربية، ولم يستعمل تعبير مأساة للدلالة على التراجيديا إلا في نهاية القرن التاسع عشر مع دخول المسرح إلى العالم العربي، ومع محاولة تصنيف المسرح إلى أنواع) ٢٢، وذلك للتفريق بينهما، هذا التفسير الخاطئ، أو الفهم الخاطئ ساهم أيضاً بعدم تطور المسرح العربي، لأنهم أهملوا الجانب الدرامي في مفهوم أرسطو للحوارية الشعرية، وهذا عكس ما حصل في الغرب الأوروبي الذي أخذ تعاليم أرسطو وانطلق منها ليؤسس لمسرح غربي حقيقي.

ونبقى نسأل.....؟؟

هل كان مارون النقاش مسؤولاً عن صنع هوية مسرحية عربية؟ هل أضاف المسرحيين العرب شيئاً لتجربة النقاش، طوروها مثلاً؟

٢١- ينظر، ونوس سعد الله، طقوس التحولات والاشارات، دار الاداب، بيروت- ط٢، ١٩٩٨

٢٢- الياس، ماري- و-قصاب حسن، حنان- المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- مكتبة لبنان ناشرون، ط١، عام ١٩٩٧، ص١٢٣.

إليه في الفترة التي شاهده فيها، بعد مخاضات كثيرة وكبيرة، وبعد مذاهب مسرحية أخذت تأكل بعضها بعضاً، وبروز تيارات جديدة، لم يتم الالتفات إلى- ما قبل- ما شاهده في أوروبا. لهذا نجد حضور كبير لمولير في المنطقة العربية، بل أصبح لكل بلد موليره الخاص، أخذت المنطقة العربية برمتها تردد خطوات النقاش، دون الحفر في أسس هذه التجربة، وبالتالي ارتكبوا الخطأ نفسه الذي ارتكبه النقاش، وساهموا معه بترسيخ مفهوم القطيعة مع المظاهر الفرجوية.

المسرح العربي ما بعد النقاش لم يأت بالجديد الخارق، إن كانت طرُوحات أو عناصر فرجوية، أو اشتغالات مسرحية على مستوى العرض المسرحي، بل نجده يكرر تجربة النقاش الأولى في عام ١٨٤٨، إلى الآن من خلال:

١- الاقتباس.

٢- الإسقاطية.

٣- الشكل المسرحي الأوربي.

وهنا نتساءل أين تكمن الاشتغالات الجديدة؟ بمعنى آخر أين هي الإضافات الجديدة على مستوى الشكل المسرحي؟

يجد الكاتب سعدالله ونوس، أن تقديم المسرح العربي بشكل واحد منذ مارون النقاش إلى الآن، حُجم من التعريف بالأشكال المسرحية، حصر المسرح العربي نفسه بمفهوم واحد للمسرح، رغم أن هناك مفاهيم مسرحية أخرى (لقد بدأنا

هل كانت صدفة أن يكون مارون النقاش مارونياً، ونتعرف على المسرح من خلاله؟ ولو كان مسلماً، هل كنا سنتعرف على المسرح؟

منذ بدأ المسرح العربي بدأ بقطيعة تامة مع إرثه الثقافي والأدبي، بحيث أننا نجد ما فعله النقاش بترجمة نص من الفرنسية، أو اقتبسه كما يحلو للبعض هذه التسمية، وأسقطه على الواقع العربي، جعل شخصه عربية، أفرغ النص من كل أشكاله الأوروبية/الفرنسية، وبالتالي أصبح بخيل مولير، أشبه ببخل الجاحظ، وفي الصفات يتشابه مع شاييلوك شكسبير. بأغلب المنجز المسرحي العربي.

لم يستثمر النقاش أي من المظاهر الفرجوية الشعبية العربية في عمله، بل بدأ من حيث ما شاهده بالغرب، وبالتالي همش كل ما قبل ذلك، كل تلك المظاهر الدرامية الموجودة بكثرة في المنطقة العربية، هذه المظاهر التي كانت من الممكن أن تشكل عناصر مسرحية، ذات بعد تأصيلي لشكل المسرح العربي، وهذا عكس ما جاء في خطبته، ومفادها بأننا نحن الأصل وهم الفروع وهم السواقي ونحن الينبوع، رغم انتباهه لذلك في عمله الأخير، في محاولته الاستفادة من حكايات ألف ليلة وليلة، عندما قدم مسرحية (أبو الحسن المغفل). الذي نريد الوصول إليه، أن المسرح العربي بدأ بقطيعة تامة مع كل إرثه الفرجوي الموجود في المظاهر الدرامية، وأخذ بتقليد العرض المسرحي الأوروبي بما وصل

اكتشفوا السر في كيفية التأصيل للمسرح العربي، يعتمد على اللهجة المحلية، الشخصيات حملت أسماء البيئة الجديدة التي ينتمي إليها النص (المغتصب)، والأزياء أيضا.

توظيف ذلك من خلال إسقاط العمل على البيئة التي تقدم العمل، حتى لو كان العمل بعيد تمام البعد عن المشاكل العربية أو البلد الذي يقدم فيه العمل، وبالتالي إفراغ النص الأصلي من شكله الأدبي والمسرحي، وجعله يحمل صفات بيئة جديدة مشوهة.

استمر هذا الحال حتى ما بعد جلاء الاستعمار من البلدان العربية، كل ما فعلوه، كان مارون النقاش قد فعله سابقا، إذن نعيد السؤال: أين الجديد؟

بل، إننا نجد الشيء الأكثر إثارة للانتباه، تعدد الوظائف داخل العرض المسرحي، المخرج/المؤلف/الممثل، هذا تجسد في خطوات النقاش أيضا، النتيجة ما زال المسرح العربي لم يتخلص، لا من القطيعة التي انتهجها النقاش مع المظاهر الفرجوية الشعبية، ولا من تأثيرات المسرح الغربي.

لكننا نتساءل، هل المسرح له هوية؟ وأين تكمن؟ في مؤلفيه؟ مخرجيه؟ منابعه؟ مصادره؟

المسرح منذ الإغريق كان مسرحا للحرية، لـ اللاهوية، مسرح قسم وفق المراحل التاريخية كي يحافظ

نبحث عن المسرح العربي، بعد أن قيدنا أنفسنا بمسرح واحد، هو الذي يعاني سكرات الموت على حد تعبير جان جينيه. وحين أقيمت في عواصمنا مسارح مشيدة على الطريقة الإيطالية، بدأت متهمتنا، وبدأ الخطأ) ٢٣.

نفهم من كلام ونوس، بأن المسرح العربي لم يفهم الاتجاهات المسرحية بشكل الصحيح، بل بدا مقلدا، واستمر على هذا الخطأ، لأننا لا يمكن أن نتحدث عن مفهوم أوروبي للمسرح،

الجديد بأن العرب تعرفوا على تيارات حديثة واتجاهات حديثة، أفرزتها الثورات الفكرية الهائلة، التي حدثت بأوروبا، عرفت أوروبا كيفية توظيف كل ذلك أدبيا وفنيا، وأن تعلن غضبها الفكري، على الحروب من خلال الأدب والفن، سار العرب أيضا على نفس الدربة، وتلك الطروحات طالما أنها تتماشى مع معاناة المنطقة العربية، من ويلات الاستعمار، وتنامي روح المقاومة، وصلت شظايا تلك التيارات، وثم تبنيها، حتى لو كانت لا تتفق مع العقلية الإسلامية والتقاليد العربية، فعل العرب ما فعله النقاش عام ١٨٤٨، مستخدمين أدوات الاشتغال نفسها وأن تغير الزمن، الاقتباس، الإسقاط، الشكل المسرحي، تغيرت اللغة العربية، هذه المرة إلى اللهجة المحلية، وكأنهم بصنيعهم هذا، قد

٢٣ - ونوس سعدالله، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد ١٩٨٨، ص ٩٥.

في أي تغير يطرأ عليه،) أعتقد أن الثورة الحقيقية في حياة شعب من الشعوب تكمن في التغير العميق لذهنية هذا الشعب في اتجاه تقدمي عصري، وهذا التغيير لن يكون بإزاحة حكم وإقامة غيره أو تبديل قانون ورفع شعار جديد، وإنما يكون في إدخال تغير أساسي على وعي المجتمع وإبدال مفاهيمه حول العلاقات الأساسية بين الإنسان والإنسان وبينه وبين عالمه المادي. ويكون بإقامة نظرة جديدة في المجتمع تنطلق من مفاهيم وقيم العلم والفكر شاملة لكل الممارسات والعادات والمعتقدات التي لم تعد تأتلف مع منطق العصر ومنطق العلم الذي بنيت عليه كل الإنجازات الكبرى المذهلة في هذا العصر) ٢٤.

على خصوصيته الزمنية، ومقياس ذلك التطور في المسرح، عن طريق الزمن، وما يحمله من تطورات.

لا يمكن أن نضع ستانسلافسكي ومايرهولد وبريشته وأرتو وبيسكاتوروكريك وغروتوفسكي في سياق مفهوم واحد، لأن كل واحد من هؤلاء له مفهومه الخاص أسلوبه، طريقة عمله، وكل هذا يشكل مفاهيم أوروبية لمسرح أوروبية، وليس اختزالهم جميعاً بمفهوم واحد.

وأخيراً نقول....

هل إن المجتمع هو المسؤول عن تطوير وتفعيل الجديد، مناقشته، وإخضاعه لمنطق التحليل، وليس رفضه بالمطلق، أو السلطات؟ لأن ذهنية الشعوب هي المحك الحقيقي

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الشيخ عبد العزيز بن حمد المبارك من أوائل المدرسين في المدرسة المباركية في الكويت (١٢٧٩هـ - ١٣٦٠هـ)

بقلم: معاذ المبارك *

يعتبر الشيخ عبد العزيز من أشهر العلماء في الخليج والجزيرة العربية فهو شاعر مبدع وعالم جليل تخرج على يده علماء من الأحساء والكويت ودبي والعراق، حيث قام بالوعظ والإرشاد في هذه البلدان فهو العالم الجليل الشيخ عبد العزيز بن حمد بن عبد اللطيف بن مبارك المبارك ولد بالهفوف في حي الرفعة.

تلقي تعليمه الأول بها على يد والده وأعمامه ومشايخ أسرته آل مبارك، نشأ نشأة صالحة في كف والده الذي تولى تربيته ورعايته منذ الطفولة فحفظ القرآن الكريم ولم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره وقد تميز منذ نشأته بذكاء وحضور البديهة رحل في طلب العلم إلى أم القرى مكة المكرمة بصحبة والده وكان عمره آنذاك أربعة عشر عاماً فحظي بمجالسة العلماء وحضور الحلقات العلمية الكثيرة هناك، تتلمذ على يد كثير من علماء مكة كالشيخ عبد الله الزواوي، والشيخ سليمان زهدي وغيرهم من المدرسين في الحرم المكي، ثم عاد إلى الأحساء وانكب على مزيد من تحصيل العلوم، فدرس على يد عمه الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف والشيخ إبراهيم بن عبد اللطيف، وعلى الشيخ عبد الله بن أبي بكر الملا وغيرهم من العلماء التي كانت تزخر بهم الأحساء في ذلك الوقت.

وبعد وفاة والده الشيخ حمد بن عبد اللطيف سنة ١٣٢٠هـ تولى الإمامة في مسجد الديرية الواقع بالرفعة، ثم قام بالتدريس في مدرسة الشهارنة الواقعة بالرفعة بالقرب من مسجد المويلحية، وكان إضافة إلى سعة معارفه

* باحث من السعودية.

(٧) الشيخ عبد الرحمن بن إبراهيم المبارك المتوفي ١٤٠٩هـ

(٨) الشيخ محمد بن عبد اللطيف المبارك وقد درس عليه أيضاً في المدرسة الأحمدية في دبي.

(٩) الشيخ محمد بن أحمد بن حسن الخزرجي من أهالي أبو ظبي وقد أقام سنتين بالأحساء يطلب العلم ويعمل حالياً وزيراً للأوقاف والشؤون الإسلامية بدولة الإمارات العربية المتحدة (٢) وقد درس عليه أيضاً في المدرسة الأحمدية في دبي.

(١٠) ابنه الشيخ عبد الله بن عبد العزيز المبارك الذي اشتهر بتميزه وسعة أفقه مما جعل جلالة الملك عبد العزيز رحمه الله يختاره أول قاضٍ في مدينة الظهران لمدة سبعة عشر عاماً ثم طلبه بعد ذلك الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة حاكم البحرين لكي يكون مميزاً قضائياً هناك ويبدو أن صحبته لأبيه كانت متصلة فهو معه يطلب العلم ويرافقه في رحلاته حتى تلك التي كان والده يزور أو يعلم في دبي (٣).

(١١) ابنه الشيخ عبد اللطيف بن

في العلوم الشرعية واللغوية موهبة شاعر وذا فقه أديب وقد خلف بجانب ما كتبه في الفقه شعراً ضم ديوان شعراء هجر شطراً من شعره الدال على علو شأنه في هذا المجال وكان يدرس الفقه والعلوم الشرعية وقد تتلمذ على يده جملة من المشايخ والعلماء الأفاضل منهم:

(١) الشيخ إبراهيم بن علي المبارك المتوفي سنة ١٣٩٣هـ والذي رافق الشيخ عبد العزيز في رحلته إلى العراق عام ١٣٢٤هـ (١).

(٢) الشيخ محمد بن إبراهيم المبارك.

(٣) الشيخ ثاني بن منصور آل بوعينين من أهالي مدينة الجبيل.

(٤) الشيخ محمد بن علي آل عبد القادر، إمام مسجد السندي بفريق (السياسب) بالمبرز، وهو من طلبة العلم المعروفين، ورغم أن بصره قد كف إلا إنه حفظ القرآن الكريم، توفي سنة ١٣٦٩هـ.

(٥) الشيخ مبارك بن عبد اللطيف المبارك.

(٦) الشيخ عبد الرحمن بن علي المبارك.

(١) مقابلة مع ابن أخته الشيخ محمد بن عبد اللطيف المبارك.

(٢) مقابلة مع أخيه الأديب الشيخ أحمد بن علي المبارك.

- عبد العزيز، المبارك، وقد أفاد من علم والده إفادة واسعة مما أهله لأن يدرس في المدرسة الأحمدية.
- (١٢) ابنه الشيخ أحمد بن عبد العزيز المبارك القاضي بالمنطقة الشرقية بالظهران ثم رئيس القضاء الشرعي أبوظبي والذي أسسه في أبوظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة.
- (١٣) الأديب الشيخ أحمد بن علي المبارك السفير بوزارة الخارجية سابقاً وصاحب النشاط العلمي والأكاديمي، وصاحب الأندية الأحسانية التي يسطع علماً وأدباً في سماء الأحساء كل ليلة أحد من كل أسبوع.
- (١٤) الشيخ أحمد بن سعد المهيني.
- (١٥) الشيخ عبد الوهاب بن حسين الفضل، وهو من أهالي قرية جليجلة يتولى إمامة مسجد الكبير ويخطب في هذا المسجد أربعون سنة.
- (١٦) الشيخ عبد الله بن إبراهيم الأنصاري وهو من أشهر علماء قطر والخليج.
- (١٧) الشيخ علي الخليفي من أهالي قطر.
- (١٨) محمد الكعبي من أهالي قطر.
- (١٩) الشيخ عبد الله الدلامي من أهالي المبرز، وهؤلاء الثلاثة يذكّرهم الشيخ عبد الوهاب الفضلي بأسمائهم حينما قابلته ولكنه أيضاً يذكر غيرهم بأسمائهم الأولى ربما لطول العهد وبعد المدة ويذكر منهم رجلين، أحدهما عيسى من أهالي البحرين والآخر من أهل عدن يدعى أحمد، وهو بالتأكيد يثبت من كانت له بهم صلة شأن كل الدارسين فالطلب يحتفظ في ذاكرته بمن يحتك بهم ويتناقش معهم أما غيرهم فلا يبقون في الذاكرة طويلاً.

(٢) ويروي الشيخ محمد بن يوسف الشيباني أن الشيخ عبد الله بن عبد العزيز كان يقرأ الحديث ويقوم الشيخ عبد العزيز بن حمد بشرح هذه الأحاديث شرحاً وافياً إلى غير ذلك من دروس الفقه والوعظ ولا يقتصر حضورهم على الرجال فقط وإنما كانوا يخصصون أوقاتاً للنساء فيجلسن خلف ستارة يستمعن لهذه الدروس والمواظع ومن النساء اللواتي يحرسن على الحضور كلثم بنت الشيخ أحمد بن شيب وعفراء بنت سلطان من قرابة محمد عبيد البدور وفاطمة بنت ابن حارب وكانت هذه النساء من الفقيهات المطلعات في علوم الدين وخاصة فقه النساء كتاب أعلام من الإمارات صفحة ٤٣ للأستاذ والأديب إبراهيم محمد بو ملح.

(٢٠) الشيخ رمضان بن فرحان الصالح ١٣١٢هـ - ١٣٩٠هـ وقد تولى الإمامة في عدة مساجد، فقد كان إماماً في أحد مساجد الظهران ومسجد ربه في حي الصالحية، ثم مسجد الجبر في الصالحية، وقد رتبت هذه المساجد التي أم بها زمنياً لأنه تولى إمامة مسجد الجبر في أواخر أيامه التي عمرها بالعلم وإمامة الناس. كان ذا صوت حسن، جهوري يسمع من مسافة بعيدة، وهذا يحد ذاته ميزة له إذا علمنا أن مكبرات الصوت لم تكن معروفة في ذلك الوقت، والإمام حين يكون جهوري الصوت جميله، يدعو الآخرين للصلاة والإتمام به دون كلفة وقد تعرف على الشيخ عبد العزيز وانضم إلى حلقة عندما كان الشيخ يلقي دروسه في مدينة بالبصرة ثم انضم المذكور إلى الشيخ ولازمه وعاد معه إلى الأحساء ولازمه إلى أن توفي رحمه الله.

(٢١) الشيخ عبد الله بن محمد بن فهد الشعوان وكان الشيخ الشعوان من رواد التعليم في الأحساء الذين عملوا في التعليم الرسمي، واختياره لتولي هذه المهمة دليل على علم واسع وشخصية قوية أهله لأن يعلم في أول مدرسة ابتدائية افتتحت عام ١٣٥٦هـ.

(٢٢) عبد الوهاب بن أحمد بن سيف المسيب طالب علم من أهالي قرية الشعبة توفي رحمه الله عام ١٤١٥هـ.

(٢٣) الشيخ محمد بن سيف الراشد وهو من أهل قرية الوزية بالأحساء وهو إمام مسجد أبو سيف أول مسجد بني سنة ١٣٦٥هـ وبناء بعد استقراره في الوزية بسنة وتولى إمامته إلى أن توفي في شهر ذي القعدة ١٤٠٩هـ.

وفي عام ١٣٠٧هـ توجه بصحبة عمه الشيخ راشد بن عبد اللطيف، وابن عمه الشيخ عبد اللطيف بن عبد الله، إلى مكة المكرمة للحج، وكانت عودتهم عن طريق حائل مقر ولاية الأمير محمد عبد الله الرشيد حيث نزلوا ضيوفاً عنده، ونالوا من إكرام الأمير وحسن مجالسته الكثير.

ظهر نبوغ الشاعر في مجالس الأمير وتجلّى ما تتطوي عليه نفسه من قوة العارضة وورود الحجة وحسن الرأي فطلب منهم الأمير إطالة المكث وأقاموا هناك مدة تسعين يوماً وفي عودتهم مروا بالقصيم وتوالت عليهم الدعوات فقد دعاهم الوجيه محمد آل بسام من أهالي عنيزة والوجيه حسن بن مهنا من أهل الأمارة في بريده وكانوا في جميع دعواتهم محط أنظار ومحل

احتفاء.

وبعد ذلك توجهوا إلى المدينة المنورة وزاروا أديب الحجاز الشيخ عبد الجليل براده.

وبعد عودته من الحج وفي حدود سنة ١٣١٦هـ توجه بصحبة عمه الشيخ راشد إلى الخليج العربي وقد بدأ بزيارة جزيرة «البحرين» ونزلاً في ضيافة حاكمها الشيخ عيسى بن علي آل خليفة (ت ١٣٥١هـ) الغني بشهرته عن التعريف فأكرم وفادتهما وأقاما عنده مدة طويلة داعيين فيها إلى الله تعالى ناشرين العلوم الشرعية ومنادين إلى محاربة البدع والخرافات التي بثها الدجالون والانحرافات التي جلبها المستعمرون إلى بلاد الإسلام فكان لجهادهم العظيم أعظم الأثر في مقامة هذه الضلالات وكانت صلاتهم بالأفاضل من أسرة آل خليفة صلات محبة ود وصداقة متبادلتين يعبر عن هذا المعنى الشاعر الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة في أغلب شعره وقد تتلمذ على الشيخ عبد العزيز جملة من طلبة العلم من أهالي البحرين صاروا فيما بعد قضاة، ومرشدين، منهم الشيخ عبد اللطيف بن محمد آل سعد، والشيخ عبد الله الصحاف، والشيخ جاسم بن مهزغ وغيرهم من العلماء الأفاضل.

ثم دعاهم الشيخ مكتوم بن راشد آل مكتوم حاكم دبي آنذاك لزيارته فأجابوا الدعوة، ثم تجولوا إلى مدن الساحل فترة يرشدون، ويعلمون، ويباحثون أهل العلم والحكم في هذه البلاد داعين إلى الحق، وحاثين على ما فيه الخير وصالح المسلمين، وفي دبي أقام الشيخ أحمد بن دلوك مدرسته المعروفة (المدرسة الأحمدية). وأسندها إلى الشيخ عبد العزيز بن حمد وجلب إلى التدريس فيها عشرات المدرسين من الأحساء والبحرين والعراق ثم توجهوا إلى العراق، ونزلوا ضيوفاً على آل سعدون، رؤساء قبيلة المنتفق المعروفة في عموم الجزيرة، فأقاموا عند فالح باشا زعيمهم وكان عامة الناس بحاجة إلى من يرشدهم، ويأخذ بأيديهم إلى المحجة البيضاء والصراط المستقيم فكانوا منارة يهتدي بها السائر وقد بلغت مكانتهم الذروة بين أهل العراق عامة، وشدا أحد شعرائهم بقصيدة عصماء سنوردها فيما بعد، يثني فيها على الشيخ عبد العزيز، ولما عزموا مغادرة العراق، التمس أهلها منهم البقاء فاعتذروا بانشغالهم بالدعوة إلى الله غير أنهم ألحوا عليهم بالبقاء لحاجتهم الماسة لهم، فوافق الشيخ عبد العزيز على الإقامة بينهم في فصل الشتاء من كل عام، والعودة

في فصل الصيف إلى الأحساء، وقد تولى أمور القضاء في زمن فالح باشا في منطقة مشيختهم الخميسية(٤).

تدريسه في المدرسة المباركية بالكويت

في عام ١٣٢٨ هـ رحل إلى الكويت بدعوة من حاكمها الشيخ مبارك آل صباح وقام بالتدريس في المدرسة المباركية وقد زامله في هذه المدرسة مشاهير أهل العلم والأدب ومنهم: الشيخ حافظ وهبه، والشيخ عمر عاصم الأزميري (وهو من نواحي تركيا)، ومصطفى لطفي المنفلوطي(٥)، والشيخ نجم الدين الهندي، والشيخ محمد الهيبي والشيخ عبد الله نوري (الموصللي) والسيد عبد القادر البغدادي، والأستاذ عبد الملك بن صالح المبيض، وغيرهم ممن تصدوا للتدريس في هذه المدرسة والشيخ لم ينفك عن طلب العلم يبحث عن العلم في صدور العلماء يجالسهم ويأخذ منهم ويأخذون عنه، وممن عرف وصحب هناك ويأخذون عنه:

١- الشيخ أحمد الفارسي.
٢- الشيخ عبد الله بن خلف الدحيان الأديب الكويتي البارز المتوفى سنة ١٣٤٨هـ.

٣- الشيخ يوسف بن عيسى القناعي رائد النهضة التعليمية في الكويت المتوفى سنة ١٣٩٣هـ.

حدثني العم الشيخ أحمد بن علي المبارك عن سبب توجه الشيخ عبد العزيز إلى الكويت فقال: إنه في سنة ١٣٢٨هـ أرسل الشيخ مبارك آل صباح حاكم الكويت آنذاك إلى العالم الجليل الشيخ إبراهيم بن عبد اللطيف آل مبارك عالم المالكية في المنطقة وعميد أسرة آل مبارك يطلب فيه أن يبعث إلى الكويت من يعلم الناس دينهم وأن يطفئ الفتنة التي حدثت بين أهل الشرق وأهل القبلة وهما حيان كبيران في الكويت فوقع الاختيار على الشيخ عبد العزيز بن حمد بما يتصف به من ذكاء وفطنة وحسن تصرف وسمت وحجة حاضرة وقد وفقه الله في هذا الإصلاح.

(٤) ذكر ذلك كتاب إمارة المنتفق وأثرها في تاريخ العراق والمنطقة الإقليمية ١٥٤٦م - ١٩١٨م للدكتور حميد السعدون، الناشر (دار وائل)) عمان - الأردن.

(٥) كتاب دراسات كويتية للأستاذ فاضل خلف - الطبعة الأولى.

ومن الكويتيين الذين درسوا على الشيخ

١- سمو الشيخ عبد الله السالم الصباح أمير الكويت السابق ذكر لي ذلك العم الشيخ أحمد بن علي المبارك رحمه الله.

٢- الشيخ عبد العزيز قاسم حماده قاضي الكويت ومن أشهر أدبائها المتوفى سنة ١٣٨٢هـ.

٣- الشيخ القاضي أحمد عطية الأثري.

تردد الشيخ عبد العزيز الكويت معلماً ومفتياً، وقد كانت آخر مرة يزور الكويت فيها عام ١٣٥٣هـ، وكانت بدعوة من سمو أميرها الشيخ أحمد الجابر آل صباح وفي هذه الزيارة مضى على منهجه في التدريس والوعظ والإرشاد فهو يرى أن التعليم وتنقيف الناس أولى واجباته وعليه أن يظل يمارس ذلك حتى آخر نفس ثم وجهت له دعوة مجموعة من أولاد فالح باشا السعدون بالعراق ولكنه عرج في زيارته هذه على الكويت وكان بصحبته ابنه الشيخ أحمد بن عبد

العزیز أقام بها نصف شهر ثم مرّ بالزبير بدعوة من وجهائها، ثم قصد البصرة وقد وجهت إليه في هذه الرحلة أسئلة علمية كثيرة من أهالي الكويت والعراق أجاب عليها إجابات شافية وجعلتهم على بينة من أمرهم، وقد أقام بالعراق ثلاثة أشهر تجول خلال في ربوع العراق وهو في زيارته يدعو إلى الله ويجيب على الأسئلة ويزرع شجرة الثقافة في كل ميدان وحقل ويدرس العلوم الشرعية (٦).

وبعد ذلك توجه إلى دبي بدعوة من الوجيه أحمد بن دلوک الذي يعتبر من أكبر رجالات دبي الذي أسس المدرسة الأحمدية وكانت دعوته للشيخ بهدف التدريس بها، وقد تخرج على يده كثير من الطلاب الذين توسعوا وصار يشار لهم بالبنان في منطقتهم، ومنهم (٧):

١ الشيخ خميس بن راشد.

الشيخ أحمد بن حسن الخزرجي قاضي دبي.

الشيخ مبارك بن علي الشامسي قاضي دبي وأديبها.

(٦) تدريب السالك لأقرب المسالك تأليف المترجم له.

(٧) مقابلة مع الشيخ محمد بن عبد اللطيف المبارك.

الشيخ محمد نور سيف (٨).

وفاته:

مرض رحمه الله في سنة ثمان وخمسين وثلاثمائة وألف من الهجرة واشتد به المرض من أول شهر ذي الحجة وفي ليلة عرفة من عام ١٣٦٠هـ يقول: ابنه الشيخ أحمد في ترجمة والده في كتاب الشيخ عبد العزيز (تدريب السالك) استدعاني، وأخبرني بأنه يحس بدنو أجله وزاد في وصيته، وتهدد قائلاً: «لم أأسف على شيء من هذه الدنيا أسفي على علم بين جوانحي، لم أورثه لكم يا أبنائي» ثم أجهش بالبكاء وقال: «إني أخشى أن يقال لي (يا أيها الذين آمنوا لم تقولون مالا تفعلون) فكم أمرت نهيت وخوفت وأرشدت على المنابر وغيرها فأخشى أن أكون فرطت في بعض ما ذكرت ولكني أرجو رحمته» ثم أمرني بقراءة

الشيخ سيد محمد الشنقيطي الذي أصبح قاضياً في دبي.

الشيخ أحمد بن حمد بن سوقات، وهو طالب علم وأديب.

الشيخ حمود بالشوارب.

الشيخ عبيد بن سيف.

الشيخ خلفان بن جدعوه وقد ذكر لي الشيخ عبد الله بن إبراهيم المبارك بأنه شاعر، وله ديوان مطبوع.

وقد طلبه الملك عبد العزيز الملك عبد العزيز عام ١٣٤٠ هـ، وذلك للمذاكرة ومناقشته في بعض الأمور الدينية فتوجه إلى الرياض وكان له مع الملك مجلس مثمر زار الشيخ عبد العزيز رحمه الله الهند مرتين الأولى للدعوة والثانية للعلاج وقد أرسل إلى والده وهو بالهند رسالة ضمنها قصيدة شعرية سنوردها فيما بعد.

(٨) هو العالم الجليل الشيخ محمد نور سيف بن هلال المهيري يرجع له الفضل في نشر التعليم في دبي، ولد عام ١٣٢٣هـ في دبي رحل إلى مكة برفقة والده ودرس هناك العلوم الشرعية على يد مشايخها الأفاضل أمثال الشيخ محمد العربي التبان والشيخ عمر حمدان وغيرهم ودرس كذلك في مدرسة الفلاح بمكة المكرمة وفي عام ١٣٥٧هـ أسند إليه الشيخ سعيد بن مكتوم حاكم دبي في ذلك الوقت مسؤولية إدارة المدرسة الأحمدية بالإضافة على نظارته على مدرسة الفلاح التي أنشأها الشيخ محمد علي زينل عام ١٣٤٦هـ توفي رحمه الله عام ١٤٠٣هـ بالإضافة على علمه في العلوم الشرعية فهو شاعر له قصائد كثيرة، كتاب أعلام من الإمارات ٢- للشيخ محمد نور، رائد التعليم في الإمارات تأليف الأستاذ إبراهيم محمد بو ملحمة.

في الأدب - من جامعة الإمام
محمد بن سعود بالرياض - كلية
اللغة العربية- قسم الآداب.

يعتبر الشاعر الشيخ عبد العزيز بن
حمد آل مبارك أحد أبرز شعراء
الجزيرة والخليج، حيث نظم في
جميع أغراض الشعر، ما عدا
الهجاء، ويمكن الرجوع إلى أغلب
شعره في كتاب شعراء هجر.

وفي شعره يكشف عن موهبة
شاعر وحسن أديب وثقافة تاريخية
 واجتماعية، فأنت تجده يمسك
بناصية اللغة، يطوعها فتطيعه
ويقودها فتتقاد إليه انقياداً تاماً
وهو يذكر قصر غمدان ومن
أبطال التاريخ يذكر سيف بن ذي
يزن وجفران وعمر بن معد يكرب
والحطيئة وعنترة وغيرهم، وهو
بذلك يحيطك بتاريخ الجزيرة
وجغرافيتها ولا يفصل بينهما لأن
الجغرافية تشير مع التاريخ والتاريخ
لا يتحقق إلا على الأرض. (٩)

رحم الله الشيخ عبد العزيز فقد كان
شاعراً كبيراً له مكانته العلمية.

سورة الأنعام وتوفي في نفس الليلة
طيب الله ثراه».

خلف بنتاً واحدة وهي (لطيفة)
 وخمسة أبناء هم: عبد الله وعبد
اللطيف وأحمد، وإبراهيم، وراشد،
وقد تزوج خمس زوجات هن:

١- زهية بنت مشيان بن زيبان
الخالدي من بني خالد بالعراق.

٢- شريفة بنت الشيخ عبد الله بن
عبد اللطيف مبارك.

٣- لؤلؤة بنت الشيخ عبد الرحمن
الغنام.

٤- عائشة بنت عبد الرحمن الأشرم
من أهالي دبي.

٥- دلال بنت عبد الرحمن
السعدون.

له مؤلف (تدريب السالك لقراءة
أقرب المسالك إلى فقه الإمام مالك)
وقد طبع مرتين وقام بشرحه الشيخ
محمد الشيباني من علماء موريتانيا
وهو في أربعة أجزاء كبيرة وقد
قامت الأستاذة فاطمة بنت محمد
الخرار بدراسة أكاديمية حول
الشيخ عبد العزيز بن حمد (حياته
وشعره) نالت بها رسالة ماجستير

(٩) سلسلة أعلام الفكر البحريني (٣) واسطة العقد بين أدب الشيخين:
الشاعر محمد بن عيسى آل خليفة صفحة ١٦٩ للأستاذ- مكي.

شعر

حماة الكويت

نوال المقيحط *

كويتُ يا بلادنا	وذكرنا وفخرنا
لك فدى أرواحنا	ومجدنا الأكيد
رمالُ تَبْرُ حُرّة	وكلُّ غالٍ عندنا
تُرسّخين عِزّنا	لعمرك المديد
أميرُنا للبرّ	بأفق بعيد
طلعتُه بهيئة	والخير من إلها
وتغدق الجنان	دوماً لنا يزيد
نُحيطُه بالعزم	وعقله سديد
نُثبِتُ الأركان	ونفسه وفيه
وتبهج الألوان	وعهده رغيد
نصدُّ عن ترابنا	وتعزف الألحان
عدونا الطريد	للوطن السعيد
	والصبر ثم الحزم
	وكلنا مُريد
	ونرفع البنيان
	نعيش من جديد
	والأملُ النشوان
	الوطن الفريد
	يفرُّ من حرابنا
	عدونا الطريد

* شاعرة من الكويت.

وَالْأُمُّ وَالْأَطْفَالُ	نُؤْمِنُ الْأَجْيَالُ
مِنْ غَاشِمٍ عَنِيدٍ	كُوَيْتُ أَنْتِ الْفَخْرُ
يَبْزُغُ مِنْكَ الْفَجْرُ	وَالرَّأْيُ الرَّشِيدُ
وَحُرَّةُ نَبِيلَةٍ	أَصِيلَةٌ جَمِيلَةٌ
تَارِيخُكَ الْمَجِيدُ	هِيَافَتْلُوا السَّوَادُ
وَلِلْوَتَى نَبَاعِدُ	لِلْعَمَلِ الْمَفِيدِ
لِمَجْدِهَا وَمَجْدِنَا	نَذُودُ عَنْ كُوَيْتِنَا
وَنَرْفَعُ النِّشِيدُ	نُسَلِّحُ الْأَوْطَانَ
بِالْعِلْمِ وَالْإِيمَانُ	وَنَطْلُبُ الْمَزِيدُ
تَسَاعِدِينَ قَوْمَا	أَيَا كُوَيْتِ دَوْمَا
مِنْ عَالَمٍ بَعِيدٍ	بَادَرْتُ فِي الْخَطُوبِ
لِلْهَفَةِ الْمَكْرُوبِ	وَالْكَهْلِ الْوَلِيدِ
وَكَلَّمْنَا نَذُوبُ	تَهْفُو لَكَ الْقُلُوبُ
حُبًّا وَلِلوَرِيدِ	بِالرُّوحِ نَفْتَدِيكَ
نَفُوسَنَا تَحْمِيكَ	وَكَلَّمْنَا الشَّهِيدِ

* * *

حواش من كلام الصباح

د. يوسف شحادة *

١

في الطريق إلى الهاوية
تَهاوى الطريقُ عَلَيَّ
وَأَسْقَطَنِي مَرَّةً فِي حَوَاشِي اليَقِينِ
وَأُخْرَى عَلَى صَفْحَاتِ الظُّنُونِ!!

٢

أَكْرَهُ الغَابَةَ حِينَ العُرْيِ يَفْشَاهَا

وَحِينَ الأفقِ يَحْنِي رَأْسَهَا

كَيْ يَتَعَرَّى مِنْ عَصَافِيرِ الصَّبَاحِ

وَأَحِبُّ الطَّيْرَ حِينَ الطَّيْرِ

يُهْدِي الغَابَةَ الغَرْقَى بِسُلُوَاهَا

جَنَاحَ الفِتْنَةِ المَحْتَشِمَةِ..

٣

قَبْلَ أَنْ تُشْعَلَ الأفقُ

بِالكَلِمَاتِ الشَّقِيَّةِ

ضَعْ قَدَمَيْكَ المَدْمِيتَيْنِ

* شاعر من فلسطين مقيم في بولندا

عَلَى صَخْرَةٍ صُلْبَةٍ بَارِدَةٍ..

٤

قَبْلَ أَنْ تُطْلِقَ حَرْفًا

مِنْ لِسَانِكَ

جُسَّ عَقْلُكَ

وَاحْتَرَسَ مَنْ أَنْ يَخُونَكَ..

٥

كِي تَعُدَّ الْخِيَانَاتِ فِي دَرْبِكَ الْمُتَوَالِي

عَلَيْكَ حِسَابُ النُّجُومِ وَأَشْبَاهِهَا

كُوكِبًا كُوكِبًا

كِي تَعُدَّ الصَّدَاقَاتِ فِي لَيْلِكَ الْمُتَوَالِي

عَلَيْكَ حِسَابُ أَصَابِعِ كَفِّكَ نَاقِصَةً

إِصْبَعًا إِصْبَعًا...

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

٦

خِيَارُكَ الْأَوَّلُ..

خِيَارُكَ الثَّانِي..

خِيَارُكَ الثَّالِثُ..

لَا تَنْتَظِرُ قَافِيَةَ الْأَوَّلِ!

لَا تَنْتَظِرُ قَافِيَةَ الثَّانِي!

لَا تَنْتَظِرُ قَافِيَةَ الثَّالِثِ!

حَسْبُكَ أَنْتَ أَنْتَظَرْتَ

مَوْتَ آخِرِ الْخِيَارَاتِ...

٧

عِنْدَمَا تَشْتَهِي رَأْسَكَ الْفِكْرَةَ الْعَابِرَةَ
شُدَّهَا وَاعْتَصِرْ حُلْمَهَا
قَبْلَ أَنْ يَحْتَسِيهَا سُعَارُ النُّعَاسِ..

٨

بَعْدَ أَنْ تَنْثُرَ أَشْوَاقَ صَلَاتِكَ
فِي نِهَايَاتِ الرَّحِيلِ
ارْجِعْ إِلَى أَوَّلِ سَطْرٍ
مِنْ وَصَايَاكَ الْأَخِيرَةِ.



نشعر نحن نخجل من الحب ولا نخجل من الكره! نحن شيء مخجل

جيهان بركات *

بين الخشية والعصيان
أخشى..
إن في ليلى أنستك حلماً
أن تكسو وجهي نضحات من نور
تجلو ما أمضيت نهاري أخفيه
من مكنون بين القلب وبينك

أخشى..
أن ينزلق المفتون لسانه
في ذروة نشوة أحلامي
يترنم في خدر باسمك

أخشى..
أن يكتشفوا إن غنيت هواك
الآه الهامت في أحبال الصوتية
تشدو
وتلون نبراتي
وتمسق ذكرك

أخشى..

* شاعرة من مصر.

أَنْ تَعكُسَ مرَاتِي صُورَتَكَ
المُخبوءةَ فِي أعْمَاقِي
فَتَرَاهَا عَيْنٌ
قَدْ تَعَرَّفَ رَسْمَكَ

أَوْ جُرْمُ أَنِي أَحْبَبْتُكَ
فِي زَمَنِ
لَا يُخْجَلُ مِنْ كُرْهِ فَتَاكَ فِيهِ
بَلْ يُخْجَلُ مِنْ حُبِّ أَعْزَلْ؟!

مَا ضَرَّ الْعَالَمَ لَوْ أَنِي
أَحْبَبْتُكَ جَهْرًا؟
أَوْ أَنِي

حَطَمْتُ تَمَاثِيلَ الصَّمْتِ

المُحْتَلَّةَ أَضْلَاعِي؟
هَدَمْتُ قَرَابِينَ المَوْرُوثِ
وَحَرَرْتُ السِّدْنََةَ
مِنْ قَهْرِ الكَهَّانِ؟

مَا ضَرَّ الْعَالَمَ لَوْ أَنِي
أَشْهَرْتُ بَوَجهِ الكُفْرِ بِهِ
إِيمَانِي؟
وَشَهِدْتُ بِأَنِي
أَتَمَمْتُ النِّعْمَةَ لِلْقَلْبِ الآنَ
وَأَكْمَلْتُ الرُّوحَ
وَأَعْلَنْتُ العَصِيَانُ؟

تباريح عاشق

بقلم د. محمد حسان الطيان *

(هذه رسالة أرسلتها إليها .. ثم عزَّ عليَّ أن أستاذتها بها دون القارئ
عله يرثي لحالي...أو يقع في حب من أحببت!)
صدقَت أنا الصَّبُّ المُّصابُ الَّذِي بِهِ ... تباريحُ حُبِّ خامرَ القلبُ أو سحرُ
مليكتي الغالية..
أحببتُك كما لم يحبَّ محبُّ حبيبة..
وهمتُ فيك كما لم يهَمَّ عاشق بعشيقة
وأخلصت لك من الود ما لو وزع على أهل العشق والودِّ لكفاهم..
كلما فرغت لنفسي رأيتني أفكر فيك..
وكان هذا الكون على شبعته ليس فيه سواك!
<http://Al-Arab.com>
وكلما خالطت الناس وجدتني أبحث عنك..وأطلع إليك..أفتش في
وجوههم عليَّ أراك!..أو أرى من يراك.. بل لعلي أفوز بأثارة منك..والقليل
منك وإن قل كثير..
قليلٌ منك يكفيني ولكن قليلك لا يقال له قليلُ
وكلما سنحت سائحة.. أو لمعت بارقة.. أو حانت مني حانية.. كنت أنت
المسيطرة، وأنت أنت المالكة.
تمتلكين مشاعري..وعواطفني وخواطري..
فأخلص لك مناغاتي..ومناجاتي وموافاتي..

* أكاديمي من سوريا مقيم في الكويت.

أنت الشفاء لنفسي.. أنت الدواء
لروحي.. أنت العطاء لذاتي
وأنا فيك ساهم أفكر.. وعاشق
أتأمل.. ومطرقة أتبصر.. ومصغ
أتدبر

أتأملك.. أستبصر.. أتدبرك..
أستعظمك!

أدندن باسمك في سري وجهري..
وخلوتي وجلوتي.. ونومي
ويقظتي..

فأنت على كل حال معي... وإني
على كل حال لك.

كم عرضت عليّ الحسان فأبيتها..
وكم طافت بي العرائس فنبذتها..

وكنت كلما حانت مني التفاتة
لغيرك، أو نظرة إلى سواك، ارتد
الطرف إليّ حسيراً كليلاً.. وعاد
القلب إليك مستسلماً عليلاً..

كنت إذ ذاك كمن أضاع في البیداء
نفسه.. بل كم فقد رشده وركب
غيّه.. فاختل كل شيء عنده. ثم إذا
عاد إليه رشده لم يجد نفسه إلا
فيك.. ولم يلف أنسه إلا بقربك..
ولم تسعد حياته إلا بوصلك!

والويل كل الويل لمن تسوّل له نفسه
أن يعرض لك بسوء أو همز أو لمز،
إنني الحامي الذائد عنك.. وعن

حماك.. أصلية من لاذع القول ما
لا يطيق.. وأذيقه من جراح الكلم
ما لا يحتمل.

لا تلوموا عاشقا

برج الشوق بقلبه

كلما لاح له

طيفها لاذ بقربه

همه رفعتها

وسناها يرتقي به

على أني - والإنصاف شريعة -
لست المتبتل الوحيد في محراب
محبتك، فكم هامت فيك قلوب!
وكم سطرت فيك قصائد! وكم
فتنت فيك عقول! وأنا مع كل ذلك
مقيم على حبك، عاكف على التغني
بك، هائم في دنياك ونعمائك.

بل أنا يا حبي أحبك، وأحب من
يحبك، وأوصي كل من أهوى بحبك،
وأرجو العالم كله أن يحبك.

إن مناي وغايتي أن تشغلي كل قلب
كما شغلت قلبي، وأن تفتني كل لب
كما فتنت لبي، وأن تأسري كل نفس
كما أسرت نفسي!

أهيم بحب من أهوى وإني

لأرجو الخلق طراً أن يهيموا

وإذا ما أغفل العاشقون ذكر اسم

معشوقاتهم، وكنتم المحبون حبهم
وهيامهم، فإني أعتز بحبك، وأصدع
بذكرك، وأجهر باسمك، بل أرفعه
عاليا ليعلو فوق كل راية، وليبلغ في
المجد أعظم غاية.
كيف لا وأنت بيان السماء المعجز،
وفصاحة الرسول البليغ، ولسان
الحكمة البالغة، وهدير الخطب
المؤثرة، ولحن الشعر البديع، ولغة
النثر الجميل..
كيف لا وأنت العربية الخالدة!؟
كيف لا وأنت أنت لغتي..بل أنت
وطني وهويتي.



في داخل.. سعاد

بقلم: مها ناصر العريضي *

سعاد شخصية كثيرة السرحان.. مشغولة البال دائماً.. مما يجعلها في عالم آخر مع نفسها.. كيف هي حياتها.. في العمل.. في البيت.. في المجتمع.. وفي داخلها..

كالعادة خرجت سعاد في الصباح مسرعة إلى عملها.. لقد تأخرت مرة أخرى ولكن هذه المرة دون مبرر.. حيث أنها نامت في الليلة السابقة مبكرة.. ولم يكن هناك ما يشغل بالها ويقلق منامها، كعادتها في التفكير حول أمور شتى لا أهميه لها.

كان التوتر بادياً على محياها، حين رأت مسؤولها في العمل بانتظارها، معاتباً إيها على تكرار تأخيرها.. حيث يادرها متسائلاً:

- المسؤول: نعم ياسعاد.. ماهو عذرك هذه المرة؟

- سعاد تحدثت نفسها: يالغبائي حتى العذر لم أجد وقتاً لتحضيره.

- المسؤول متضايقاً: ألم تسمعي يا سعاد؟

- سعاد متدركة: نعم.. نعم أبو نواف.. سمعتك ولكن لا أدري ماذا أقول لك.. سامحني هذه المرة، وسوف لن تجدني أتأخر مستقبلاً إلا نادراً.. وذلك طبعاً للضرورة..

- المسؤول: إنك يا سعاد موظفة مجتهدة، ولكني لن أستطيع تجاهل ذلك مرة أخرى، حيث سأضطر لاتخاذ إجراء سوف لن يكون في صالح مستقبلك الوظيفي أبداً..

- سعاد تحدثت نفسها: آه وما أحلاه من مستقبل.. وسط هذه الغرفة النعسة المتهالكة، وهذه الملفات المدفونة بالغبار، لموظفة الأرشيف سعاد محمد..

- المسؤول: كم أنت كثيرة السرحان يا سعاد.. ها أنا أحدثك باهتمام بينما أنت مشغولة بالتفكير بأمور أخرى، والله وحده أعلم ما هي، ولكن أرجو أن تبديها عن تفكيرك حين تأتين إلى عملك.. سعاد.. سعاد.. هل

* كاتبة من الكويت.

تسمعينني ؟ هل فهمت ما طلبته منك ؟
- سعاد : بالطبع .. بالطبع .. كنت تريد مني أن .. أن .. أعيد ترتيب هذا الرف خلفي أليس كذلك ؟ .. حسنا سوف أبدأ بترتيبه الآن ..
- المسؤول ضاحكاً : أجل ذلك ما طلبته منك بالضبط .. والآن هيا ابدئي العمل قبل أن ينشغل بالك مجدداً ..
- سعاد تحدثت نفسها في حيره : مالذي يقوله .. ينشغل بالي .. بماذا !! .. ولكن لا يهم ، مادام قد تجاوزت عن تأخيرتي مرة أخرى ..

انتهى الدوام ، ولنا أن نتصور اصطفااف الموظفين وتدافعهم حول ساعة الدوام ، الكل يريد إثبات وقت خروجه على كرت الساعة ، والانطلاق بحرية نحو الخارج ، بينما سعاد ، فقد حجزت لها مكانا أمام الساعة مباشرة ، فهي لا تريد أن تتأخر أكثر من ذلك على طفلها الرضيع في المنزل .
- سعاد (في داخلها) : أيجب أن نقف كل يوم هكذا أمام هذه الآلة القبيحة ؟؟ .. آه لو أستطيع كسرهما بهذا الملف الذي في يدي ، وأكون قد ضربت عصفورين بحجر واحد .. فالساعة سوف تتوقف عن العمل ، وأكون قد تخلصت من هذا الملف الثقيل ، ولا أضطر لمراجعته في المنزل ، كما طلب مني أبو نواف .
- موظف الساعة بجدة : هيا يا سعاد ، ألا تريدان الذهاب ؟؟ .. لماذا لا تضعين كرتك في الساعة ؟؟
- سعاد تحدثت نفسها وهي تضع الكرت بتأن ، بينما موظف الساعة ينظر إليها متلملماً : لا يحق لأبي نواف أن يطلب مني العمل خارج ساعات الدوام .. سوف أطلب منه غداً تعويضاً عن ذلك .. ولكن ربما سيكون شديداً معي بعد ذلك حين أتأخر .. لا .. لا .. لا بأس ، خدمة مقابل خدمة ..

ليت الجميع كالنظام سعاد بقواعد المرور ... فهي هي أول من يقف أمام الإشارة الحمراء .. ولا تتطلق إلا بمزمار يدوي من السيارة التي خلفها ، منبها إياها بأن الإشارة لم تعد حمراء ..
وأخيراً .. هاهي أمام منزلها ، ولكن أين مفتاح المنزل ؟؟ .. ما أكثر المخابئ في حقبة يدها ...
- سعاد وهي تبحث عن مفتاح المنزل في الحقبة : كم مرة أطلب من فهد أن يغير مفتاح الباب ، إنه صغير جداً .. كيف عساي أجده بسرعة ، وهو بهذا الحجم الصغير !! .. ترى .. لم لا يقومون بصناعة مفتاح كبير خاص لي ؟

وبعد عشاء.. تجد سعاد المفتاح.. ثم تفتح باب المنزل، وتتطلق مُسرعة إلى داخله وهي تتأدى: محمد.. حمودي.. حبيبي حياتي عمري.. أين أنت؟
تأتى الخادمة حاملة حمودي الرضيع إلى سعاد التي تتلقفه منها، ممطرة إياه بالقبل، وتكاد تعصره بأحتضانها له..

- الخادمة: مدام.. بابا فهد سوف يأتي على الغداء.. لقد اتصل وأخبرني أنه....
- سعاد مقاطعة: أعلم أعلم.. هيا اذهبي بسرعة وحضري الغداء لي، إنني في أشد الجوع..

- سعاد تحدث نفسها وهي تقوم بتبديل ملابسها: ما أشد حرص فهد.. لقد اتصل بي في العمل، وأخبرني بأنه سوف يتأخر مضطرا في عمله، ولن يعود قبل موعد الغداء، وها هو يتصل بالخادمة أيضا، ويطلب منها إعلامي بذلك ... ليتنى كنت مثله..

وبينما سعاد تتناول الغداء وهي تشاهد التلفاز مُستمعة، يُفتح باب المنزل، ويدخل فهد عليها، ويرمقها متضايقا.. بينما هي في دنيا أخرى..

- فهد غاضبا: سعاد.. ألم يكن بإمكانك انتظاري قليلا.. ألم تخبرك الخادمة بأنني قادم لتناول الغداء في المنزل؟.. لقد اتصلت بجهازك النقال خلال موعد خروجك من العمل، وكان كالعادة مغلق، ويرجى الاتصال في وقت لاحق.. ولكن هيهات.. مادامت صاحبة الخط، سعاد زوجتي المفكرة..

- سعاد مدافعة: ولكن الخادمة لم تخبرني بأنك غيرت رأيك، وإنه عليّ انتظارك على الغداء..
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- وهنا يعلو صوت فهد مناديا الخادمة: ميري.. ميري

- الخادمة بخوف: نعم بابا.

- فهد، وهو يعلم بالرد، ولكن للتأكيد ليس إلا: ألم تُعلمي المدام بأنني اتصلت، وبأنني قادم على الغداء؟..

- الخادمة مؤكدة: نعم نعم.. وقد أخبرتني المدام بأنها تعلم ذلك مُسبقا..

- فهد: هيا اذهبي الآن. ثم يوجه الحديث إلى زوجته سعاد.. والآن ما رأيك؟..

- سعاد تحدث نفسها: كم أنا متسبعة، لما لم أنصت جيدا إلى الخادمة.. ماذا عليّ الآن أن أقول!!..

- فهد متمالكا أعصابه: سعاد.. هيا، أجيبني؟

- سعاد: أنا أسفة فعلا.. لم أستمع جيدا إلى الخادمة.. لقد ظننتها تُعيد عليّ ما أعرفه مسبقا.. أنا حقا لم أكن أقصد أن..

- فهد مقاطعاً زوجته: ولكن إلى متى يا سعاد، مسلسل السرحان هذا .. لا تدفعيني يا سعاد إلى عمل شيء، قد نندم عليه كالانا مستقبلاً ..

- سعاد في داخلها: ماذا يعني .. هل سيطلقني .. أم يتزوج علي .. يا إلهي لن أسمح بذلك أبدا ..

فتقطع حبل أفكارها فجأة، وتثب إلى زوجها مُصطنعة البكاء، وهي تقول: فهد، حبيبي، أرجوك، أنا آسفه جدا جدا .. سامحني هذه المرة، وسوف تراني مستقبلاً خلاف ما أنا عليه الآن .. أعدك بذلك .. أعدك ..

- فهد وقد هدأت ثورة غضبه: سعاد .. أنت تعلمين بأنني أحبك، ولكن كل إنسان وله طاقة .. أرجوك، كوني معي دائماً .. أو على الأقل، أشركيني في تفكيرك .. اتفقنا ٩٩ ..

- سعاد بسعادة: اتفقنا .. وفي داخلها: كم هو سهل التأثير عليه، يجب علي الآن، أن أخطط أين أريد أن نذهب هذا المساء .. فرصة ..

- فهد مبتسماً بمكر: على فكرة سعاد .. أين تريدين الذهاب هذا المساء ٩٩ ..

يقف فهد وبجانبه سعاد أمام شباك الحجز للسينما، فقد قرر الاثنان الذهاب إلى السينما، بناء على رغبة سعاد، وما على فهد، إلا تنفيذ رغبتها، وإلا لن يستطيع مجابهة تغلغلها في داخلها، وصمتها المطبق، كتعبير عن استيائها.

ARCHIVE

- فهد لموظف الحجز: تذكرتان في أول الصالة لو سمحت ..

- سعاد بتطفل: بل في آخر الصالة لو سمحت .. وفي داخلها: آخ من فهد .. يريد أن يجلس في أول الصالة، حتى يسهل عليه الخروج ... يبدو وكأنه مغضوب على الحضور ..

- فهد وهو يبتعد مع سعاد عن شباك التذاكر: أنت دائماً تفضلين الجلوس في أول الصالة .. مالذي غير رأيك فجأة ١١٩

- سعاد: لا أبدا .. ولكن صديقتي هند، دائماً تتصحني بتجربة الجلوس في آخر الصالة، حيث تكون الشاشة أوضح ..

- فهد بمكر: غريبة ... كنت دائماً أظنك لا تتفقين ورأيي .. أقصد، رأي صديقتك .. ما اسمها ٩٩ .. أظنه هند، أليس كذلك ؟

- سعاد في داخلها (وتعلو وجهها ابتسامة النصر): ما شاء الله عليك يا فهد، لا يمكن أن يفوتك شيء .. ولكن لا يهم، مادام ذلك عكس رغبتك، ووفقاً لرغبتني ..

وبعد انتهاء الفيلم، وخروجهما من صالة السينما، يذهب الاثنان إلى أحد المطاعم، لتناول العشاء..

- فهد مخاطباً سعاد: أين تريدان الجلوس؟

- سعاد: هناك، بجانب النافذة المطلّة على البحر.

وبعد أن جلس الاثنان وطلبا وجبة العشاء..

- فهد: سعاد.. ما رأيك بالفيلم؟ بصراحة؟

- سعاد في داخلها: كيف أقول رأيي بصراحة، وهو من اختار الفيلم.. أخشى أن يتضايق، ونحن حتى لم نتناول ملعقة واحدة، من وجبة العشاء..

- فهد بسخرية: نعم نعم.. هذا رأيي أيضا..

- سعاد: لا تكن هكذا يا فهد. لقد كنت أفكر أن أعطيك رأيي، باختصار ووضوح..

- فهد بمزيد من السخرية: إذن كفى عن السرحان، أيتها الناقدة السينمائية، وأخبريني برأيك؟

- سعاد متجاوزة عن سخريته مرة أخرى: أعتقد بأنه فيلم تلفزيوني، أكثر منه فيلم سينمائي..

- فهد موافقا: أنا أوافقك الرأي، لقد كان مملا، ولا يصلح لعرضه على دور السينما..

- سعاد متشجعة: كان الأجدر بك، أن توافقني، حين طلبت منك مشاهدة الفيلم الآخر.. ما اسمه؟ لقد نسيت اسمه..

- فهد متضايقا: ها أنت تعودين مرة أخرى، إلى انتقاد كل ما أختاره.. هيا كلي كلي.. لقد برد عشاؤك..

- سعاد تحدث نفسها: تبا لي.. كان على السكوت، مادام قد وافقني الرأي.. أنا فعلا في حاجة إلى دروس في التعامل مع الآخرين.. وأولهم زوجي..

هذه هي سعاد.. دائمة السرحان.. كثيرة التفكير.. توصلد الأبواب في داخلها خوفا من تسرب هواجسها.. قلقها.. مخاوفها.. أحلامها.. والأهم من ذلك كله رغباتها.. فهناك الكثير من الردود تدور في رأسها، حول ما يحيط بها من أقوال ومضايقات يقوم بها الغير، وتكون مصدر أذى لها.. ولكنها بطبيعتها، تحتفظ بها بداخلها، والقليل، القليل جدا، هو ما ينسل من رأسها إلى لسانها..

أي بعبارة أخرى.. هناك دائما.. وفي كل الأوقات.. شيء ما يدور.. في داخلها..

ذات صباح مشرق

بقلم: فيصل سعود العنزي *

ذات صباح مشرق جميل تتحرك به نسمات الهواء الباردة لتزرع به البسمات على العابرين في الطريق ، وصل أحمد إلى منزل والده فوجد أباه جالسا في الحديقة يشرب الشيشة وأمه جالسة على الأرض توقد الفحم ، سلم عليهما وقبل رأسيهما وجلس على الكرسي، قالت والدته حظك حلو يا أحمد لقد خبزت خبز التتور فانتظر عدة دقائق لآتيك بطعام الإفطار ونفطر سويا ، فتشكر منها أحمد بقوله لا تتعبي نفسك يا أمي، وما إن همت للانصراف حتى صرخ بها والده: أين الفحم أيتها الغبية؟ ضعي الفحم على رأس الشيشة ومن ثم انصرفي بلا رجعه . ابتسمت الأم خجلة وفعلا وضعت الجمر وانصرفت، طبعاً هذا الأمر لم يعجب أحمد ولم يعلق وانتظر ذهاب والدته، فحدث والده قائلاً: يا والدي إن هذا التصرف لا يليق بك، فأنت كبرت وأمي امرأة عجوز يجب احترامها وتقديرها والاهتمام بها، وأنا إلى الآن أستغريب سوء معاملتك لها طوال السنين الماضية!! فنظر إليه والده مجيباً: يا ولدي النساء نوعان نوع يبحث عن التقدير والإحترام ونوع آخر يبحث عن الإهانة والتوبيخ، ووالدتك لو كنت أحترمها وأقدرها لما أحببتي . أنت تعلم أنها كانت متزوجة من ابن عمها قبل زواجي بها ، ولقد كان يحملها على كفوف الراحة ويقدرها ويحبها ويحترمها ويأتي لها بما تريد، ولكنها كانت تتذمر منه وتسيء التصرف معه فضاق بها ذرعاً فطلقها، بعد ذلك تقدمت لخطبتها بزواج تقليدي عن طريق الأهل وما إن دخلت عليها في ليلة الدخلة حتى فاجأتني بقله أدبها فلم أتمالك أعصابي وضربتها بظهر كفي على وجهها فلم تتطرق ببنت شفة فخضت وذعرت من أهلي وأهلها كيف أضربها ونحن في ليلة عرس! ولكنها لم تخبر أحداً ولاحظت بعد أيام أنني إذا أحترمتها بدأت بالتذمر والشكوى وإذا ضربتها

* كاتب من الكويت.

وأهنتها أحبتي وأكثرت من مديحي، فتذكرت ابن عمها وسلوكه معها، ومنذ ذلك الحين وأنا أتعمد إهانتها وإذلالها ليس لأجلي بل لأجلها ، فأندهش أحمد من كلام والده، ولكنه انصرف منزعجا .

في اليوم التالي جاء أحمد إلى منزل والده فوجده يجلس في الحديقة ويشرب الشيشة وأمه توقد الفحم فسلم عليهما وجلس على الكرسي فسأله والده لماذا انصرفت أمس ولم تفطر معنا؟ فقال لوالده: لقد تذكرت أن زوجتي استفتزتني ليلة الدخلة وأنا قدمت لها كل شيء من اهتمام وتقدير وحب ولكنها دائما تتذمر مني فأردت أن أخبرها أنني عرفت ماذا تريد، وفهمت عليها و أعاملها مثل ما تعامل أمي لعلها تحبني، فرجعت إلى المنزل وما إن رأيتها حتى قمت بضربها وشتمها وإهانتها، ولكنها للأسف حملت أغراضها وذهبت إلى بيت أهلها وطلبت الطلاق ، فضحك الأب والأم، وقالت له والدته: يا ولدي المرأة تخبرك ليلة الدخلة عن ماذا تريد بنظراتها وتلميحاتها إما تريد الاحترام أو تريد قلة الاحترام فيكون صراعا بينك وبينها في من يطوع الآخر، وهي طوعتك، وأنت تريد تغير ما عودتها عليه بعد هذه السنوات!!

ليتك ضربتها ليلة الدخلة فإما أن تطيعك وتمشي على هواك أو تطلقها منذ ذلك الحين . وضحك الأب وأحمد معه وبعد الضحك والمداعبة رفع الأب هوز الشيشة وضرب به أم أحمد وقال لها: منذ متى تضحكين معي؟ ضعي الفحم على الشيشة. فنظر أحمد إلى والده ووالدته وابتسم وقال: (ألا يحق لي أن أعبر لها عن حبي مثلما أريد؟)

أولاد العقرب الأصفر

بقلم: بسام طعان *

عام مضى، والآخر يكاد ينتهي والدم فيه قد بلغ الزبي، عام مضى وكل ما في البلد ينذر بالموت الرزّام والفظائع، عام مضى والشوارع تبكي وصالة المركز الثقافي تعج بالحضور الذي جاء يستمتع بالأمسية الثقافية.

ما إن نطق عريف الأمسية اسم الكاتب حتى صعد إلى المنبر بخطوات متعبة وبوجه فيه حطام زمن آفل، جلس في المكان المخصص له، وزع على الحضور نظرات تشي باستغراب وتعجب وحيرة وقلق وأشياء أخرى كثيرة، ومثل من كان مختصماً مع نفسه والعالم، هز رأسه هزات كثيرة وسط نظرات الاستغراب من الحضور، لم يبدأ بشكر أو تحية الحضور كما جرت العادة، وإنما ابتسم ابتسامة ساخرة:

. قبل اضطراب بلادنا التي آلت إلى ما هي عليه الآن من العار والدمار وتخثر الدماء المستباحة، كنا نعيش مشروع أمن وأمان، والآن تحول البلد إلى وردة ذابلة فوق مستنقع، وأصبحنا نهوي في سفوح الطمي والروائح الكريهة، وتكاد تستبد بنا حالة من الهلوسة المدمرة.. كيف نكتب ونبدع والخراب والدمار يتحاوران أمامنا؟ عما نكتب وكل شيء في البلد مدمر ومحترق؟ تعالوا نسأل الجميع لمَ القتل؟ لمَ الدمار؟ أيعقل أن يرسم جاهل وحاقد أحلام أمة على قالب من الثلج؟

سكت للحظات، سحب نفساً عميقاً، زفر ثم أضاف:

. كيف أكتب قصة وأنا قبل ساعة كنت في مجلس عزاء، وبعد ساعة أخرى سأذهب إلى مجلس عزاء آخر؟ كيف أكتب قصيدة وأنا لم أنم منذ ثلاثة أيام بسبب دوي الانفجارات؟ ثم على أي إيقاع أو أي وزن أكتب القصيدة؟ هل أكتبها على وزن أو إيقاع « عزرائيل »؟ كيف أفكر بالكتابة وسط هذا الضجيج والتجيش، فأنا لا أستطيع أن أنسى ابن جاري الذي قتل دون سبب، ولا صديقي الأديب الذي قتل مع ولديه، ولا ابن مدينتي الذي اختطف ولم يستطع والده جمع الفدية حتى الآن، ولا ابنة زميلي التي

* كاتب من سوريا

اختفت منذ عشرة أشهر ولم يعد لها أي أثر، هل سيكون لما أكتب أي طعم أو لون أو فائدة في زمن تحول فيه الحق إلى باطل والباطل إلى حق؟ توقف عن الكلام ريثما يسترجع أنفاسه الباكية وكانت في تلك اللحظة سحابة صغيرة من الغضب والألم تمر بوجهه، وفجأة سقطت دمعة من عينه، مسحها بكفه ثم حدق بالحضور الصامت:

. أنتم ماذا تفعلون هنا .. هل هذا وقت الاستماع إلى القصص والأشعار؟ .. انهضوا .. اذهبوا وقلوا لأولاد العقرب الأصفر ارحلوا من ماضينا ومستقبلنا، كاذبون كنتم في ابتساماتكم لنا، لسنوات طويلة خدعتمونا بأناشيدكم وشعاراتكم ونحن صدقناكم وكنا نردها آلاف المرات قبل الأكل وبعد الأكل .. قولوا لهم يا من بعتم ضمائركم وأمهااتكم وأوطانكم، ونهبتم ثرواتنا وقوت يومنا، ارحلوا وخذوا كل ما تستطيعون حمله من أموالنا .. قولوا لهم يا همج يا تثار العصر، أنتم لا تنتمون إلينا ولا إلى البلد، ارحلوا من عمرنا ودمنا وجرحنا، ارحلوا وخذوا معكم فتن طوائفكم ومذاهبكم، خذوا أحزابكم وإعلامكم المريض، كتائبكم وميليشياتكم المنبوذة، خذوا كل منظماتكم، خطاباتكم، خلافاتكم، صراعاتكم، وأطماعكم .. قولوا لهم يا لصوص، حولتم دماء الشهداء إلى شركات وعقارات وصفقات سرية ورميتم البلد في المزاد، ارحلوا وخذوا نفاقكم ورضا صكم اللعين .. قولوا لهم يا تجار بلا ضمير، لم يعد يهمكم شيء قدر بطونكم وجيبوكم وأصبحتم آلعن من العقارب الصفراء في الصيف، ابشيتتم العمارات وصارت لكم في البنوك أرصدة لا تأكلها النيران، ماذا تريدون منا بعد؟ ارحلوا وخذوا لا مبالا لكم على بؤسنا وجوعنا وهمنا وخنقنا وذلنا ويأسنا وحزننا، خذوا ما تريدون وارحلوا عن وجوهنا نتوسل إليكم .. قولوا لهم، إلى متى ستمتلكون مقبض المدية وزناد الطلقة؟ ارحلوا واتركونا حفاة عراة فوق تراب بلدنا المسكين، ارحلوا قبل أن تبيعوه وتبيعوننا في المزاد .. انهضوا يا أصنام مما تخافون؟

فجأة ارتفعت رايات التصفيق عاليا، وغطت سماء المركز الثقافي، في تلك اللحظة، تحول التعب في جسمه إلى قوة، شعر بأنه تصالح مع نفسه قبل أن يتصالح مع العالم، نزل من على المنصة بخطوات ثابتة رشيقة، وقبل أن يخرج من الصالة، تقدم منه شخص طويل وعريض وجاهل وحاقد ومعه تهمة جاهزة مثل طابع البريد، أمسك بيده، سحبه بعنف، ثم بلل الطابع بلسانه الطويل، وما لبث أن ألصقه على ظهر الكاتب الذي بدا سعيدا بهذا الطابع، وظلت رايات التصفيق ترتفع.

جنوني

تأليف: تشارلز بوكوسكي

ترجمة: حسين عيد *

هناك من الجنون درجات، وكلما كان جنونك أكثر وضوحا كلما كان واضحا للآخرين أيضا. كنت قد أخفيت جنوني في نفسي خلال معظم حياتي، لكنه ظل كامنا هناك. وللمثال حين يتحدث إلي شخص ما عن هذا الأمر أو ذاك، وعندما يثير هذا الشخص مللي بسبب من تعميماته البالية، أتخيل أن رأس هذا الشخص تستريح على قاعدة مقصلة «الجيلوتين»، أو قد أتخيلهم في مقلاة ضخمة يجري قليهم عليها وهم ينظرون إليّ بعيون وجلة، وقد أحاول إنقاذهم فعلا في مثل تلك الحالات: لكن بينما كانوا يتحدثون لم أكن أتمالك نفسي من أن أتخيلهم بذلك الشكل. أو إذا كنت في حالة مزاجية معتدلة قد أتصورهم راكبين دراجة يقودونها بسرعة بعيدا عني. ببساطة، كانت لدي مشاكل مع البشر. لكنني أحب الحيوانات. إنها لا تكذب عليّ، ونادرا ما تحاول أن تهاجمني. قد تكون ماهرة في بعض الأحيان، لكن ذلك مسموح به. لماذا؟ لقد أنفقت معظم فترات شبابي وأواسط عمري في غرف نوم ضيقة، محاصرا هناك، محذقا إلى جدران، ستائر ممزقة، ومقايض أدراج الميزينة. كنت معنيا بالجنس الآخر راغبا به، لكنني لم أكن أريد القفز عبر كل تلك الأطواق للحصول عليه. كنت مهتما بالمال، لكن مرة أخرى تماما مثل الإناث، لم أكن أريد فعل الأشياء المطلوبة للحصول عليه. كل ما رغبت به كفاية هو أن أحصل على غرفة وعلى شيء أشربه. إنني أشرب عادة وحيدا في الفراش، مع كل الستائر مسدلة. كما ذهبت في أوقات أخرى إلى البارات لمقابلة الجنس البشري، لكن الجنس البشري ظل على حاله، ليس كثيرا بل غالبا أعلى من ذلك بكثير. وقد تفحصت المكتبات في كل المدن. كتابا وراء كتاب. قليل من الكتب قالت لي شيئا. وكثيرا ما أثارت غبارا في فمي وربما لا في ذهني. لم يكن أي منها يرتبط بما كنت أشعر: مثلما كنت - هنا الآن - دون أن يكون لدي أي شيء أو أريد شيئا. كم ضاعفت مجموعات الكتب المؤلفة كل منها من مائة كتاب فقط من غموض أن يكون لها عنوان، جسم، حركة، حديث، وفعل أشياء. لم يبد أن هناك أي شخص عاقلًا بجنوني المحدد. أصبحت عنيفا في بعض البارات، وكانت هناك معارك الأزقة التي خسرت معظمها.

* مترجم من مصر

لكنني لم أكن أقاتل شخصا محددا على وجه الخصوص. لم أكن غاضبا. لكنني فقط لم أستطع فهم البشر، ماذا كانوا، ماذا فعلوا، وكيف نظروا. كنت أدخل وأخرج من السجن، وقد طردت من غرفتي. نمت على مقاعد الحدائق، وفي أفنية المقابر. كنت مرتبكا، لكنني لم أكن حزينا. لم أكن فاسدا. لم أستطع فقط القيام بأي شيء مما كان هناك. كان عنفي ضد فخ واضح. كنت أصرخ وهم لا يفهمون. وحتى في أكثر معاركي ضراوة عندما كنت أنظر الى خصمي وأفكر، هل هو غاضب مني، إنه يريد قتلي. ثم يتحتم علي أن أوجه لكمات حتى أبعد الوحش عني. ليس لدى البشر حس دعاية، إنهم سخيون تماما بجديتهم التي يحيطون أنفسهم بها.

لا أعرف من أين جاءتني الفكرة في مكان ما على امتداد الطريق، حين بدأت التفكير في أنني ينبغي أن أصبح كاتباً. ربّما يمكنني أن أجد الكلمات التي لم أقرأها، وربّما من خلال ذلك العمل قد أصرف ذلك النمر عن ظهري. هكذا بدأت وتوالت عقود دون كثير من التوفيق. أصبحت الآن كاتباً مجنوناً. مزيد من الغرف، مزيد من المدن. كنت أغوص إلى أسفل وأسفل. تجمدت ذات مرة في كوخ من ورق قطران في أتلانتا، عشت بدولار وربع دولار في الأسبوع دون سبابة، دون ضوء، دون حرارة. جلست متجمدا في قميصي بولاية كاليفورنيا. وعثرت ذات صباح على كعب قلم رصاص صغير، وبدأت كتابة قصائد على هوامش صحف قديمة على الأرض. وأخيرا، ظهر أول كتاب لي، وأنا في الأربعين من عمري، هو كتيب قصائد «زهرة، قبضة، وعويل وحشي». وصل طرد كتب بالبريد. فتحت الطرد. كانت هناك مجموعة كتيبات صغيرة. رصصت على الممشى الجانبي كل الكتيبات الصغيرة، وركعت بينها، وعلى ركبتني التقطت «زهرة، قبضة» وقبلته. حدث ذلك منذ ثلاثين عاما.

مازلت أكتب. كتبت ٢٥٠ قصيدة في الشهور الأربعة الأولى من هذا العام. مازلت أشعر بالجنون يتدفق داخلي، لكنني لم أصل إلى الكلمة بالشكل الذي أردته، ومازال النمر رابضا على ظهري. سأموت والنمر ابن الكلب ما زال على ظهري، لكنني لم أقاتله أبدا. وإذا كان هناك أي شخص يشعر أنه مجنون بما فيه الكفاية كي يصبح كاتباً، فإنني أقول له امض قدما، اكشف تلك الرموز. إنه أفضل جنون هناك، فalcرون بحاجة إلى عون، والجنس البشري يبكي طلبا للضوء، المقامرة، والضحك. امنحه ما تريد. هناك ما يكفي من الكلمات لنا جميعا.

● تشارلز بوكوسكي (١٩٢٠-١٩٩٤) شاعر وروائي وكاتب قصة أمريكي. كتب آلاف القصائد ومئات من القصص القصيرة والأعمدة الصحفية وست روايات.

(من تاديخ البيان)*

مقالات

ذكريات عابرة عن الكويت

(٢-٢)

بقلم: الشيخ حمد الجاسر *

خص أستاذنا الفاضل الشيخ حمد الجاسر هذه الذكريات الطريفة عن الكويت، مجلة «البيان»، ويسعد «البيان» أن تنشرها على صفحاتها شاكرة ومقدرة.

ترجع أولى هذه الذكريات سنة ١٣٤٨هـ، وذلك عندما وقع في يدي جزء من أولى مجلة صدرت في تلك البلاد، ولعلها أولى مجلة صدرت في جزيرة العرب، عنيت بالأبحاث التاريخية والجغرافية والأدبية، وهي مجلة «الكويت» التي أصدرها المؤرخ الشيخ عبد العزيز الرشيد، لقد صدرت هذه المجلة في سنة ١٣٤٧ (يونيو ١٩٢٨م)، وبعد شهر من صدورها صدرت في مكة مجلة الإصلاح، غير أن مجلة الكويت أشمل أبحاثاً وأعم فائدة، وإن كانت مجلة الإصلاح أعمق تركيزاً وبحثاً، إلا أنها عنيت بالنواحي الدينية أكثر من غيرها.

كانت مجلة الكويت تنشر كثيراً من المقالات المتعلقة بجغرافية الجزيرة وأدبها وأنساب قبائلها، فدفعتني ذلك إلى الحرص على قراءة جميع أجزائها في سنتيها اللتين لم تتجاوزهما.

وحجبت في عام ١٣٤٨ وهي آخر سنة المجلة، فقابلت الشيخ عبدالعزيز الرشيد حيث حج ذلك العام، ولقي من الشيخ عبد الله بن سليمان مدير المالية آنذاك رعاية كريمة، واجتمع مراراً بالمفطور له الملك عبد العزيز، وألقى بين يديه قصيدة كان مطلعها:

أما الحجاز ففيه نجل أشاوس

من آل يعرب زينة الأكوان

ولعل صلته بالشيخ عبد الله سليمان هي التي هيأت له الوسائل للسفر

* باحث من السعودية

ولهذا كنت عندما أريد الاستحمام أذهب إلى ساحل البحر وأسبح فيه كما أشاء ولا أدفع شيئاً - في ذلك العهد -!

وفي صبيحة يوم من الأيام اتجهت من الفندق إلى داخل البلدة، فاستوقفت نظري مكتبة صغيرة تحمل اسم «مكتبة الخليج» فوقعت عندها فقدم لي صاحبها كرسيًا جلست عليه لكي أتصفح أسماء الكتب، ثم قلت له: ألا تعرف شخصاً يدعى فلان؟ فسألني ومتى عرفت هذا الشخص؟ فأخبرته عن قصة اجتماعي به في القاهرة عن الاتصال بالأستاذ أحمد أمين مدير «كلية الآداب» وعن إلتحاقه بتلك الكلية فبادهنى بقوله: إذن أنت فلان، وأنا ذلك الشخص، وبعد قليل أتى شاب أسمر اللون، فسلم وجلس وقال: يظهر أن الأخ من السعودية، فقلت وكيف عرفت هذا؟ فقال: لأنك تحمل جواز السفر بارزا في وجهك يعني اللحية، ثم سألته: فأجاب بأنه عربي من جنوب الجزيرة يشتغل في التعليم، ويصدر مجلة قال عنها: «لحسن الحظ والمناسبة الطيبة صدر أمر الشيخ أطلال الله مره بإيقافها هذا اليوم»، بعد أن صدر منها سبعة أعداد» وهي مجلة شهرية تدعى «كاظمة» وكان سبب الإيقاف فاتحة ذلك الجزء عن المعلمين ثم عرفت أنه الأستاذ أحمد بن زين السقايف.

ومن الذكريات الطيبة التي أحملها لذلك البلد الطيب مجلة كانت

إلى بلاد الجاوة (أندونيسيا) وقام هناك بإصدار مجلة «التوحيد» وقبل هذا اجتمع بيونس بحري المعروف بالسائح العراقي في جاوة، فتشاركنا في إصدار مجلة «الكويت» والسائح العراقي»، غير أنه لم يطل أمدها، وكنت أكتب الشيخ عبدالعزيز الرشيد هناك، وأنا إذا ذاك طالب في «المعهد السعودي» في مكة، والواقع أن مجلة الكويت كانت من أولى المجلات التي أثرت في اتجاهي تأثيرا لا يزال مستمرا.

وعندما كنت في القاهرة قبل ثلاثين عاما قال لي أحد أصدقائي ذات يوم: قدم أخوان لنا من الكويت، مبعوثين لطلب العلم، وقد انزلوا في أحد الأروقة التابعة للأزهر فلنذهب لزيارتهم، فكان، ذلك وهم: عبد العزيز بن حسين وابن جसार والعدواني ويوسف المشاري، وفي أثناء الزيارة تحدثت مع الأخير وحبذت له الالتحاق بكلية الآداب وكنت من طلابها بعد أن أوضحت له سهولة ذلك، وفعلا، التحق بتلك الكلية، غير أن حوادث فلسطين كانت من الأسباب حالت بينه وبين مواصلة الدراسة، فأبعد من القاهرة على ما فهمت.

وبعد بضع سنوات سافرت إلى الكويت بطريق البر من الظهران فنزلت في فندق يدعى «الفندق العصري» ويعتبر في ذلك العهد من أحسن الفنادق وأقلها كلفة مع أن صحيفة الماء فيه ندما يحتاج المرء إلى الاستحمام تكلف ثمتا: ربيتين،

عنده، وكان إذ ذاك يتولى العمل في المحكمة، فجرى حديث بيني وبينه حول كتاب ألفه أحد أصدقائه لما كان في القاهرة، فأحدث ضجة عظيمة لدى علماء الدين وشاركنا الشيخ يوسف بالحديث مشاركة تدل على أنه قرأ الكتاب قراءة دراسة وتفهم، تتم عن سعة أفق هذا الشيخ وبعد نظره. وممن عرفته من أدباء الكويت، صديقي المغفور له الأستاذ الشيخ خالد بن محمد الفرج، الذي توطدت الصلة بيني وبينه بعد أن انتقل إلى القطيف حتى توفي رحمه الله.

تصدر في القاهرة باسم «البعثة» وتضم بحوثاً تاريخية ممتعة عن تاريخ الكويت غيره من الأقطار الواقعة في شرق الجزيرة .

ومما يتصل بزيارتي للكويت أنني عرفت في القاهرة أثناء إقامتي فيها شاباً أكمل دراسته هناك وكان صديقاً لأناس تربطني بهم روابط الصلة والصداقة، كنت أجتمع به كثيراً عندهم، هو الأستاذ عبد اللطيف سعد الشمالان، وعندما مررت بالكويت زرت عالمها الجليل الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، فاجتمعت بالأستاذ عبد اللطيف



● العدد الثالث والأربعون - السنة الرابعة - أكتوبر ١٩٦٩م.

(من تاريخ البيان)*

مقالات

الرفض

وقصة سليمان الشطي

بقلم: سليمان الخليفي *

لقد قرأت قصة الشطي «الصوت الخافت: الخ...» والتي نشرها في عدد فبراير ١٩٦٧ من مجلة البيان وأحببتها. ولكن الذي جعلني أحزن لهذا الكاتب هو أن أحداً لم يتطوع للكتابة عنها. باستثناء طارق عبد الله الذي تكلم عن تكتيكها. وبدافع من حبي لهذه القصة، وليس لأن أحداً لم يكتب عنها، أقدمت على هذه الكتابة.

وقبل البدء سأقوم بمحاولة رسم مقاييس فنية للقصة القصيرة هي مقاييسي الخاصة التي استلهمتها من خلال تجربتي وتمثلي لها وذلك لاعتقادي أيضاً بأن هذه المقاييس ممكنة الاستشفاف في هذه القصة.

إنني أتصور أن من أهم سمات القصة القصيرة هو مباشرتها في وضع الإنسان، كذات متفردة عما عداها من الكائنات في علاقة مع الحياة الخارجية (الظروف المختارة والمحيطات بتطور المضمون) دون محاولة لرسم شخصيته، كما يحدث في المسرحية والرواية، وإنما يترك استشفاف هذه الشخصية (حين تكون طبيعة الشخصية هي وسيلة التلاحم بأنواعه بين الذات والمجموع) من خلال هذه المباشرة في العلاقة.

وعلى هذا الأساس وكون الإنسان مجرد ذات في الشكل الفني يجعل منه احتواء لحقيقة أكثر منه تجسيدا لواقعه وهذه ليست بمثابة الغاية للقصة القصيرة وإنما هي وسيلتها لوضع الإنسان كمشكلة من خلال منظور

* كاتب من الكويت.

الفكر والأخلاق بصفته ممثلاً لقيمة مهمة. فالفكرة إذاً، هي مزيد من محاولات تحاشي الخلط. فهو حينما يكون موضوع نقاش، أي الإنسان فإنما ليتبين- ليس كإمكانية لتفرد بتكويناته العديدة- بل لكونه عرضة لكل عمليات القهر. وصولاً لهذه النقطة أظنني أستطيع القول بأن الدافع الفني لوجود مثل هذا الشكل هو الإحساس بالصراع مع الزمن (١).

إنه محاولة الإسراع في تحريك مصادر الخجل وقابليات التمرد لدى الإنسان بأبسط صورة من صور الاقتضاب الفني.. من هنا تبدو إمكانية أن تكون القصة عبارة عن معالجة للحظة انفعالية، أمراً طبيعياً. ومن هنا تستمد القصة القصيرة مقاييسها الجمالية.

سأبدأ بالحديث مع مضمون القصة وهو يتطور في حالاته المختلفة رأساً، أما أن أحدد موقفني من الشكل الذي تتسم به، من خلال هذا الحديث.

هل الإنسان يرفض الآلة؟ أي إحدى وسائل المدنية.. أم أنه في الواقع يرفض الوضع الذي يوطر أو يكتنف الآلة؟ وهو مجموعة الأخلاقيات التي أنتجتها المصالح الخاصة. إن الجواب بالإيجاب على هذه الفقرة الأخيرة يتمثل فيما اقترحت تسميته بالبعد الاجتماعي.

البعد الاجتماعي
ففي هذه القصة هناك إنسان فقد أجزاء من كيانه نتيجة لحادث. فأصبح يحمل بقايا لم تتمكن الآلة من القضاء عليها، هذه البقايا استطاعت التمرد بشكل صرخة وتأخذ حقها بالامتداد.

إن هذا الإنسان بدأ يأخذ مرفقاً جديداً من الأوضاع حينما بدأ يدقق في كل شيء. وزوجه وهي من نفس البيئة بدأت تأخذ جانباً متعاطفاً معه.

إن تغير نبراتها وتهذيب «البشت» له هو جزء من الالتفاف المبدئي حوله. وهذا يتجسم بشكل إيجابي من خلال غضبها لاضطراره لبيع «البشت» فالأشياء الخاصة كذلك «البشت» هي الكسب وهو أحد الحقوق التي بذل فيها العمل، وهو مصدر الكسب ولكن حينما تغلق الأبواب فتتحول المكاسب والحق إلى مصادر وحيدة للكسب ولأن هذه الأشياء لا تتوفر فيها استمرارية المصدر الطبيعي، فهذا

ويقول له بأن ليس هناك من أمل
لفرصة للكسب وحينما ألتقي
بالحجي استطاع أن يتوصل إلى
قراره الأخير وهو أنه لن يحصي
خطواته أبداً « أنه لم يذق شيئاً منذ
الأمس » ومن أجل أن يحل قضية
آنية وهي أن يأكل الأولاد، فلا بد
من تحويل حقوقه ومكاسبه وهي
التي بذل فيها عمله إلي مصدر
كسب. إذا فهو قد رضخ للوضع.

هذا الحادث في مرحلته الأولى،
هو انسحاق الكلب تحت حديد
السيارة، وفي مرحلته الثانية: اللقاء
بين الغريزي والعفوي الإنساني لتلك
العيون، وفي مرحلته الثالثة هو ذلك
التضمن في ردود الأفعال، يتمثل
حيوياً في تراجع الكلبة للرصيف،
ومادياً في حركة البشت (مع وضع
قيمة البشت في الاعتبار) حينما
حجبت السيارة المسرعة ذلك
الكلب.

إذا فالحادث في تكوينه الثالث،
هو عملية إحياء مضادة لعملية
اللقاء، التي تتم بدورها عن موقف
الاستكثار للجزء الأول من الحادث.
هذا هو الحادث كما تتحرك معانيه
مستقلاً عن القصة أما كما يقول
الشطي: - هو إذا جاز التعبير..

يعني أن الوصول إلى نقطة معينة
يكون سعيًا. وهي أن خللاً ما قد
حدث.

هذا الإنسان بدأ يحصي أنفاسه ما
دام أن كل شيء يباع حتى اللاشيء
والذي يستطيع بيعه هو المالك لكل
شيء.

ولكنه خرج يبحث عن عمل. عن
فرصة تكون مصدر كسب جديد.
واستمر يحصي خطواته حتى
التقى بأحد الذين يستطيعون
بيع اللاشيء فهؤلاء الأشخاص
يحضرون مليون مرة حتى يأخذوا
حقهم. أما العجوز تلك، وهي التي
لم تستطع أن تجمع شيئاً، فإنها
ستعطيه حقه كاملاً. وهكذا تخنق
الضحكة صاحباً ثم تنفجر هذه
الضحكة على شفتيه. إذ إن المهم
في الأمر «أليس كل دافع قابضاً»
وهنا يضيع منه تسلسل عملية العد
ويبدأ من جديد. لكن أمراً يحدث
من جديد فتتوقف عملية العد من
جديد.

ويلعن خطواته فهو لن يحصي
خطواته، أحس الإنسان في داخله
بأن هناك من هوى أقوى من
استعداده للبدء من جديد. أحس
ذلك من قبل أن يلتقي بالحجي

إنساننا لملاقاة الجزء الآخر من مصيره. لقد كان لقاءه الأول مع نظام متعفن لوسيلة مادية من وسائل الحضارة التي تتشد الحفاظ على الإنسان. أما لقاءه الأخير فسيكون مع استعداد متعفن لوسيلة معنوية من وسائل هذه الحضارة. ولكنه الإنسان قد ضاع وسط عفونه.

فانكب الناس عليه يضربونه.. واجتمع الكل يصفع من أجل الأخلاق فانحنى الجسم تحت الصفع والركل.

ولأن الصوت كان خافتاً - فقد تلوخ «البشت» بالوحل- ومرة أخرى تساهم عفونة نظام المثل لتقضي على مصدر الرزق الجديد. الذي كما المفروض أن يكون حقاً وجيهاً وأن لم يكن يكسب الواجهة لأحد. فيصرخ من جديد كما صرخ من قبله فلعله الشيء الوحيد الذي يستطيع عمله منذ الآن الصراخ.

هل الأكتع يرفض عادله؟ أم أنه يرفض الوضع الذي يتسم به وجودها وهو الخفوت.

البعد السياسي:

لقد بدأ الشطي يمايز بين الشخصيتين بالتدرج بين عادله ووالدتها. والمثال على ذلك مواقفهم

بمثابة معادل موضوعي. فإنه كما حسبت أنني فهمت هذا المعادل الموضوعي- عند محاولة إيجاد علاقة عضوية بينه وبين موضوع القصة ككل - يتمثل في انتقال ما ورائيته بصورة الانفعال العرضي، لدى صاحبنا الأكتع، يدفعه إلى الامتناع عن إحصاء خطواته من جديد.

ولكنني حينما أعتقد بأن هذا الحادث هو عبارة عن مجرد إضافة لون إلى بقعة من نفس اللون، إنما ذلك يصدر عن توفر مثل هذه الماورائية، وذلك الانفعال لدى سماع صاحبنا الحوار الجاري بين صاحب الملك العجوز.

وهكذا تكتمل الصورة فبقايا الإنسان لا تستطيع أن توجد إلا الصرخة التي لا تستطيع قوة الوضع التخلص منها. فحكاية «أنني لم أذق شيئاً منذ أمس يا ترى لماذا.. بالضبط لماذا؟» هي الصرخة الأخيرة والمنقحة والمركزة التي تتفجر في داخله أبداً.

وهكذا ينزلق البشت من على كتفه وسط النظام. لقد فقد ذراعيه وكانت مصدر كسبه. ومن جديد يفقد حقوقه المكتسبة فيستمر

التغيير الشاملة. لذلك فطريق هذه الوسيلة قبل تضافر هذه الأفعال هو طريق العدم.

إذاً فليس من العسير أن نتبين في والد عادل الذي يأتي في نفس الموعد، تلك القوة التي إذا ما توافرت لوجودها الشروط الموضوعية، جاءت لتنفذ عادله من مرحلة الفكرة إلى الواقع.

هل الإنسان يرفض الحياة؟ أم أنه يرفض - فرض رفضه لها عليه- . البعد الميتافيزيقي:-

لقد قرأت القصة أكثر من مرة وفي كل مرة أقرأها يبدو لي وضع أسماء وضعاً مستقلاً إلى حد ما. على الأقل عبارة عن وضع يتصل بصاحبنا الأكتع اتصالاً عرضياً. أي أن مجرد الصدفة هي التي هيأت لحدوث ما حدث.

والذي كان نتيجة اللقاء بين أربعة عناصر هي من حيث الأهمية عبارة عن الجمهور ومن ثم الأكتع فأسماء وأخيراً الشاب الذي بدا في مغازلتها وكان يعادل السبب المباشر في الأزمة.

وفي الجانب الآخر يأتي الزمن والمكان وهما ذا أهمية رئيسية.

من الشعر فالأم ترى في قصره تشبها بالرجال. وعادله لا ترى فيه سوى التعب. وهو أي الشطي لا يكتفي بالطبع بهذا التفريق بل ليوحي لنا بالتوالي الزمني المشترط. فالفكرة الجديدة تشترط وضعاً سائداً يسبقها. فالأديان والحركات الثورية. الخ.. تلي أوضاعاً سائدة زمنية وتتبع منها جدلياً.

وهكذا يستمر الشطب بتجريد عادله من كونها إنساناً ليرتقي بها إلى كينونة المثل والفكرة. فهي أولاً ملعونة ثلاثاً وهي بالتالي لا تتصل بمسائل الطبخ والغسل ولكنها على علاقة بالكتاب بل تكاد تذوب شخصيتها في الكتاب.

إن عادله في الجانب الآخر تستطيع أن ترى ما لا يستطيعه الآخرون. إذ تبين أن الرجل كان مظلوماً. وهكذا نستطيع أن نجد في عادله ذلك الشيء المفقود في هذا النظام وإذا وجد فهو خافت جداً.. يفتقر إلى الوسيلة التي تحقق وجوده لأن هذه الوسيلة تأتي «أنها تأتي في نفس الموعد ولا تغير هذا الموعد على الإطلاق. ولكن متى يكون هذا الموعد؟ إن ذلك يقرره تضافر أفعال كثيرة تبدأ من الصفر.. فهي عملية

ليس هناك من شك إذاً بأن أسماء لم تكن مجرد أسماء أي مجرد فتاة وبالتالي تكون الصدفة هي السبب المباشر في هذا اللقاء. إذ أن الجنس وهو محاولة لإسقاط الذات في الآخر « والآخر هنا هو الحياة المتحققة في ما راء الأشياء عموماً » ومحاولة أخرى في الوقت ذاته للحصول على هذه الذات بصورة أكثر تحقفاً من وجهة النظر الرابعة. فتكون النتيجة دائماً هي فقدان هذا الهدف.

تتولد عنها رغبة للتكرار من جديد (وذلك ما كان يحدث للأكتع باستمرار) هو ما يجعل الجنس عبارة عن نزعة إنسانية للتملك. وعلى هذا تكون حركة أسماء في القصة عبارة عن حركة ميتافيزيقية تمثل وجهة النظر لصاحبنا الأكتع، والتي تتنافر مع المواضع الاجتماعية، وكان لابد أن تتحرك لهذا لا أقول أن صاحبنا كان يعرف أسماء معرفة شخصية، أو يريد لها إرادة شخصية، وإنما هي فقط تمثل اكتمال تركيبة البيولوجي والنفسى حينما يحتك بها كقيمة في واقع القصة. ذلك النوع من الاحتكاك الذي يعكس ظروف

لعلكم ترون بأنني حينما عبرت عن كون الشاب يعادل السبب المباشر فإنني كنت قصدت أن أرفض هذا الفرض.. وهو لو أن الشاب كان متأخر أو كان قد تقدم بعض الوقت.. لما حاول أن يتتبع أسماء وبالتالي لم تسبب أسماء الضرر بالأكتع الخ.

وكان الزمن الذي تحركت بمقتضاه شخص القصة كان بمثابة صمام الحركة. لا أظن ذلك بل أنني واثق أن الزمن المقصود والفعال هو ذلك العنصر الذي نستطيع أن نتبينه من خلال الحضارة. أنه حضارتنا قد تحولت إلى ثوان ولحظات متضمنة في صميم حياتنا. وبعبارة أكثر وضوحاً أنه قيمنا في حالة حركة وتناقض إذا فالنتيجة التي أستطيع أن أخلص إليها أن وجود أسماء لم يكن ترفاً فكرياً كان الغرض منه هو إضافة بعد جديد للقصة يعزز من وجاهتها الفنية، وإنما كان بعداً صمياً في التركيب الإنساني على هذا يكون الحادث الأخير في مسار صاحبنا الأكتع هو اكتمال الموقف الجدلي الذي يهيئ لأن يصرخ هذه الصرخة.. وكيف يصرخها .. أنه يصرخها بهذه الصورة .. أسماء.

«في البدء من جديد» إلا أن تبلور هذا الفشل واتخاذ مضموناً يهدد كيان هذا الإنسان، لعله يتراجع عن خطته ورفض ما هو مفروض عليه من واقع. حيث أن موضوع الفشل الذي تعمق في حقيقة أسماء بدأ يزداد إغراء، بمعنى أنه كشف عن جميع إمكانياته، لصاحبنا فيما لو كان قد نسيها مع مرور الزمن فكأن التعبير كان بهذه الصورة: هذا هو الشيء الذي تفتقده ككل.. بهذه الحالة.. وبهذه اللذة. عند ذلك يدب الوعي من جديد لدى صاحبنا ويطالب بأسماء بعد أن فشل في الحصول عليها.

القهر الذي يتعرض لها الإنسان من جراء استمرارية الحياة في رغباته لذا فهو يطلبها بعنف حتى بعد أن تسببت في تعميق معاناته بل أنه يصرخ لها بعد فشله في الحصول عليها فشلاً تاماً.

وهكذا فلا غرابة من أن تكون هناك علاقة تكامل بين حركة أسماء وحركة صاحبنا الاكتع. إذ أن الفشل في التملك كان من سمات مسار الأكتع.

ومع أنه كان قد مني بهذا الفشل وعلى مراحل وبدا له أنه سيتخلى عن المحاولة كما قلنا في السابق

● العدد الثالث والأربعون - السنة الرابعة - أكتوبر ١٩٦٩م.